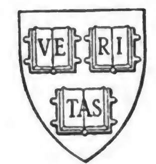
Das violoncell und seine geschichte

Wilhelm Joseph von Wasielewski


VE
RI
TAS



Das Violoncell

und seine Geschichte.

Das Violoncell

und seine Geschichte

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Mit Abbildungen und Notenbeispielen.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1889.

Seinem Bruder


Theodor

zugeeignet.

In den nachfolgenden Blättern biete ich der musikalischen Welt die Geschichte des Violoncells und des Violoncellspiels. Derselben habe ich die Geschichte der Viola da Gamba vorausgeschickt, weil dieses Instrument als Vorläufer des Violoncells zu betrachten ist. Für meine Arbeit sind von mir die vorhandenen Musiklexika, hauptsächlich aber Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexikon, sowie Fétis' „Biographie universelle des musiciens“ benutzt worden. Was ich sonst noch aus anderen Schriften entlehnt habe, findet sich im Laufe der Darstellung angemerkt.

Von besonderem Werth für mein Unternehmen war es, daß der königl. sächsische Konzertmeister, Herr Friedrich Grützmacher, die große Freundlichkeit hatte, mir seine reichhaltige Sammlung der älteren und ältesten Violoncell-Litteratur zur Benutzung anzuvertrauen, wodurch ich die Möglichkeit gewann, mich über die historische Entwickelung der Violoncellkomposition zu orientiren. Gerne ergreife ich die Gelegenheit, demselben an dieser Stelle meinen Dank dafür auszusprechen.

Sondershausen, im Dezember 1888.

v. Wasielewski.

Inhalt.

Einleitung.

Die Geschichte des Violoncells und Violoncellspieles hängt in ihren Anfängen bis zu einem gewissen Grade mit jener der Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem „Basso di Viola“ des 16. Jahrhunderts zusammen. Das letztgenannte Instrument bildete in dem damaligen Streichquartette, zu welchem nach der italienischen Benennung die „Discant-Viola“ oder „Violetta“, sowie die „Viola d'Alta“ und „di Tenore“ gehörten, den Baß. In Deutschland hießen diese Tonwerkzeuge Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Geigen. Die Bezeichnungen „Viola“ und „Geige“ [1]) waren mithin für jene Zeit gleichbedeutend. Man hat sich aber dabei, wie die vorstehenden Angaben ersehen lassen, nicht eine einzelne Art, sondern eine Familie von Streichinstrumenten vorzustellen. Beschreibungen und Abbildungen davon finden sich bei folgenden Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts:

Sebastian Virdung: „Musica getutscht“ (1511); Hans Judenkünig: „Ain schöne kunstliche vnderwaisung“ u. s. w. (1523); Martin Agricola: „Musica instrumentalis deutsch“ (1528); Hans Gerle: „Musica Teusch“ (Teutsch) (1532); Ottomar Luscinius: (Nachtgall) „Musurgia seu praxis Musicae“ (1536) und Ganassi del Fontego: „Regola Rubertina“ (1542). Agricola's und Gerle's Werke erschienen in verschiedenen

1) Unter dem im 15. und 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesenen Namen „Geige“ ist nicht an unsere heutige Violine zu denken. Auf diese wurde jene Bezeichnung erst später übertragen.

Auflagen. Des ersteren Schrift, sowie Luscinius „Musurgia" sind theilweise Reproduktionen von Virdung's „Musica getutscht".



Von den „Violen" oder „Geigen" gab es, wie aus den Schriften obengenannter Autoren hervorgeht, zweierlei Gattungen.[1] Die ein

1) Näher Eingehendes über die obigen Streichinstrumente und ihre Vor läufer enthalten meine Schriften „Die Violine und ihre Meister" (Auflage II Leipzig, Breitkopf u. Härtel) und „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahr hundert" (Berlin, Brachvogel u. Ranft), weshalb eine Wiederholung des der Gesagten hier unnöthig erscheint.

derselben hatte keinen Steg, die anderen hingegen waren mit einem solchen versehen. Für den vorliegenden Zweck kommt allein die letztere Art in Betracht, von der man ebenso wie von der steglosen Geige vier verschiedene Exemplare besaß. Alt und Tenor hatten ein und dieselbe Größe, doch verschiedene Stimmung.

Die besagten Violen (Geigen) waren mit sechs Saiten bezogen, welche ebenso hießen wie die sechs Lautenchöre, nämlich: Groß Bumhardt, Mittel Bumhardt, Klein Bumhardt, Mittelsaite, Gesangsaite und Quintsaite. Bei den Instrumenten, welche nur einen Bezug von fünf Saiten hatten, blieb der „Groß Bumhardt" fort. In Italien wurden die sechs Saiten genannt: Basso, Bordone, Tenore, Mezanella oder Mezana, Sottanella oder Sotana und Canto. In Frankreich hießen sie nach Mersenne's Angabe: Sixiesme, Cinquiesme, Quatriesme, Troisiesme, Seconde und Chanterelle. Derselbe Autor giebt für die Violen die Namen: „Dessus", „Haut-Contre", „Taille" und „Bass-Contre".

In Judenkünig's und Hans Gerle's Werk befinden sich die nebenstehenden Abbildungen der mit einem Steg versehenen Streichinstrumente.

Die Identität derselben ist unverkennbar, wenn sie auch in manchen Einzelheiten der Formgebung von einander abweichen. Beide Tonwerkzeuge stellen die sogenannte „große Geige"[1]) oder den „Basso di Viola" dar. Ihre Stimmung war die der Laute, welche als älteres Saiteninstrument in dieser Beziehung zum Vorbild diente. Nur in Betreff der Stimmungshöhe waltete ein Unterschied ob. Bei Judenkünig ist sie diese:



Hans Gerle dagegen notirt sie so:



1) Die „große Geige" des 16. Jahrhunderts ist nicht mit dem Streichinstrumente jener Zeit zu verwechseln, welches seiner Tonlage nach unserm heutigen

Man sieht, die zweite Stimmung ist um eine Quint tiefer als die erste. Judenkünig's Geigenstimmung repräsentirt die Tenor- und diejenige Gerle's die Baß-Lage.

Agricola sagt in seiner „Musica instrumentalis" bezüglich der Stimmungshöhe für die Laute:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst
Das sie nicht reist wenn du sie schlagst",

und in Hans Neusiedler's Lautenbuch (1535) heißt es: „Wer die lauten ziehen (d. h. stimmen) wil lernen, der zihe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nieder, ein zymliche Höch, als die saiten erleiden mag". Eine ähnliche Anweisung findet sich in Gerle's „Musica Teutsch".

Die Haltbarkeit der „Quintsait" war mithin Bestimmungsgrund für die Tonhöhe der Lautenstimmung — einen Normalton gab es ohnehin noch nicht —, und bei den Streichinstrumenten wurde es jedenfalls ebenso gehalten. Musicirte man mit Blasinstrumenten zusammen, so hatten sich selbstverständlich die Saiteninstrumente in Betreff der Stimmung nach denselben zu richten.

Die „großen Geigen" wurden, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wenigstens, allem Anschein nach auf zweierlei Manier traktirt. Aus der Abbildung in Judenkünig's Schrift ist die eine Art der Handhabung zu ersehen, welche keiner weiteren Erläuterung bedarf. Daß es sich bei der von Judenkünig bildlich, doch ohne jede Erklärung dargestellten Behandlung der „großen Geige" um keine Ausnahme handelt, geht aus nebenstehender Titelvignette eines anderen Druckwerkes jener Zeit hervor.

Der mit den beiden Lautenisten zusammen musicirende Bassist zeigt dieselbe Positur und Spielweise, wie der Holzschnitt in Judenkünig's Schrift, nur mit dem Unterschied, daß er den Hals seines Instrumentes in der linken Hand hält, während die stark rückwärts gebogene Wirbelplatte des Instrumentes bei Judenkünig's Spieler auf der Schulter ruht. Leicht ist einzusehen, daß in beiden Fällen

Kontrabaß entsprach, und in Italien schon damals „Violone" genannt wurde, wie aus Lanfranco's „Scintille" (1533) hervorgeht.

kaum mehr geleistet werden konnte, als die allereinfachste Baßbegleitung.

Mehr war jedenfalls im Hinblick auf die von Gerle für die „große Geige" vorgeschriebene Behandlung herauszubringen. Er sagt darüber; „Wann du nun die Geygen also wie ich dich gelerndt hab, beschriben[1]), gestympt vnd zogen hast, vnd zugeygen anfahen wildt so schick dich also. Nim den geygen hals in die lincken, vnd den bogen in die rechten handt, setz dich nieder vnd faß die Geygen zwischen die schenkel, das du mit dem bogen nit anstest (anstößt), Vnd befleis dich



das du den bogen wann du geygst, gerad vnd eben auff den saytten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem steg[2]) darauff die saytten liegen fürest, Auch das du nicht zwu saytten mit einander sonder allein die darunder der buchstab der in der Tabulatur stehet, mit dem bogen ziehest, vnd das mus in sonderheyt in acht gehabt werden."

Aus dieser von Gerle gegebenen Anleitung geht hervor, daß das Instrument, von welchem er spricht, eine sogenannte „Kniegeige" (italienisch „Viola da Gamba") war. Im 16. Jahrhundert scheint aber diese Bezeichnung noch nicht üblich gewesen zu sein.

---

1) Das Wort „beschriben" betrifft die Buchstaben, welche man zur Bequemlichkeit des Spielers für die Fingergriffe auf dem Griffbrett zu verzeichnen pflegte.

2) Der Zeichner, welcher für Gerle's „Musica Teutsch" die Abbildungen der Instrumente lieferte, hat bei der „großen Geige" den Steg fortgelassen. S. S. 2 d. Bl.

Hans Gerle, ein Nürnberger Kind, geb. gegen 1500, genoß schon zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts in seiner Vaterstadt bedeutendes Ansehen, nicht nur als geschickter Spieler, sondern auch als Lauten- und Geigen- (Violen-) macher. Doch wurde die Fabrikation dieser Instrumente, und namentlich der Violen, schon bedeutend früher von Anderen betrieben.

Der älteste Geigen- oder Violenbauer, von dem wir Kunde haben, ist ein gewisser Kerlino, der nach Fétis' Angabe in Brescia lebte und wirkte. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß er ein Deutscher, oder doch von deutscher Abkunft war, denn das Wort „Kerl" ist in den verschiedensten Varianten von jeher, sowohl als Gemein- wie als Eigen- oder Familienname bei den germanischen Stämmen gebräuchlich gewesen. Im deutschen Wörterbuch[1] der Gebrüder Grimm sind folgende Wandlungen des Ausdruckes „Kerl" verzeichnet: kerle, früher kärle, kerls, kerles, kerlis, kerli, kerlin, kerel, kaerl, kerdel und kirl. Sie sind deutschen Ursprunges und stammen aus dem Mitteldeutschen oder auch Niederdeutschen ab, während die angelsächsischen sinnverwandten Bezeichnungen „carl" und „ceorl" sind.

„Ursprünglich ist das Wort „kerl" (kerle) nach Grimm gleichbedeutend mit „Mann" und auch mit „Ehemann." Es wurde aber auch als Familien- oder Geschlechtsname gebraucht, wie die Musikernamen Jacob de Kerle (16. Jahrh.), Joh. Kaspar von Kerll (auch Kerl, Kherl, Cherle geschrieben), geb. 1628, und Vitus Kerle (18. Jahrh.) beweisen.[2])

Eine Nebenform von „Kerl" ist nach Grimm das im 16. und 17. Jahrhundert als Masculinum übliche „Kerlin." Wer möchte hiernach noch bezweifeln, daß der Brescianer Instrumentenmacher Kerlino von deutscher Herkunft war. Dieser Mann hat ursprünglich offenbar Kerl oder Kerlin geheißen, welchen Namen von den Italienern entweder die, ein Diminutiv bezeichnende Silbe „ino", oder der

---

1) S. in dems. den Artikel „Kerl".

2) Auch in unserer Gegenwart kommt dieser Familienname vor. Es sei hier nur G. H. Bruno Kerl, Prof. an der k. Bergakademie zu Berlin, genannt.

Vokal „o" angehängt wurde. Italienischer Abkunft kann das Wort nicht sein, da die italienische Sprache kein „K" kennt.

Fétis berichtet, Kerlino sei als Begründer der Brescianer Geigenmacher-Schule zu betrachten, welche als die älteste Italiens von Mitte des 16. Jahrhunderts ab durch Gaspar da Salo und dessen muthmaßlichen Schüler Giov. Paolo Maggini zu großer Berühmtheit gelangte. Sollte diese, große Wahrscheinlichkeit für sich habende Angabe begründet sein, so würde mithin einem Deutschen, oder doch einem Manne deutscher Abkunft das Verdienst nachzurühmen sein, für die Kunst des italienischen, später zur höchsten Blüthe entwickelten Streichinstrumentenbaues in maßgebender Weise thätig gewesen zu sein.

Weiter erfahren wir durch Fétis, daß im Jahr 1804 ein Pariser Geigenmacher, Namens Koliker, eine schon vorher von dem französischen Musikschriftsteller de la Borde beschriebene Violine mit der Inschrift:

„Joan. Kerlino, ann. 1449"

besessen habe, die ursprünglich eine Viola da braccio gewesen sei. Ohne Zweifel dürfte dies merkwürdige Instrument zur Zeit noch existiren. Fétis, der es selbst gesehen hat, bezeichnet seine Tonqualität als eine lieblich weiche und matt gedämpfte. Unter den Tonsetzern, welche für die Viola schrieben, ist Giov. Battista Bonometti, geb. gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Bergamo, zu nennen. Er ließ 1615 in Wien ein Heft Trios für zwei Violen und Baß drucken.

Nächst Kerlino treten in Oberitalien an namhaften Lauten- und Violenmachern auf: der Mönch Pietro Dardelli in Mantua um 1500, Gaspard Duiffopruggar in Bologna 1510, Venturi Linarolli (Linelli) in Venedig um 1520, Peregrino Zanetto in Brescia um 1530 und Morglato Morella in Venedig um 1550. Unter diesen Männern ist G. Duiffopruggar, offenbar von deutscher Abkunft[1]), deshalb hervor-

---

1) Der Name Duiffopruggar ist zweifellos aus der Verwälschung des noch heute in Süddeutschland vorkommenden Familiennamens Tieffenbrucker entstanden.

zuheben, weil er, so weit man zu sehen vermag, die ersten Violinen verfertigte.

Dieser Künstler wurde 1515 von König Franz I. nach Frankreich berufen. Zunächst lebte er in Paris und dann in Lyon. Er baute vorzügliche Baß-Violen (Gamben), von denen nachweislich noch zwei sehr schöne Exemplare in Frankreich vorhanden sind. Eine solche Baß-Viola hat Raphael auf seiner Darstellung der h. Cäcilia abgebildet. Dieses herrliche, in der Pinakothek zu Bologna befindliche Gemälde entstand um 1515.

Nächst Duiffopruggar zeichnete sich Andreas Amati (1520 bis gegen 1580), Stifter der Cremoneser Schule, im Bau von Violen (und auch Violinen) aus. Seine Instrumente erlangten bald so große Berühmtheit, daß König Karl IX. von Frankreich, welcher ein enthusiastischer Musikliebhaber war, von ihm 24 Violinen, 6 Bratschen und 8 Bässe bauen ließ. Unter den letzteren befanden sich jedenfalls einige Baß-Violen nach Art der Viola da Gamba. Die von Andres Amati für Karl IX. gefertigten Instrumente gingen sammt und sonders während der französischen Revolution von 1792 zu Grunde.

Gleichzeitig mit Andreas Amati wurde auch in Brescia der Streichinstrumentenbau von Gaspard da Salo schwunghaft betrieben.

In Deutschland zeichneten sich von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab besonders aus: Lauxmin Possen, um 1550 zu Schongau, seit 1564 Instrumentenmacher bei der Münchener Hofkapelle, Johann Kohl, welcher um dieselbe Zeit in München wirkte und 1599 zum dortigen Hofinstrumentenmacher ernannt wurde, sowie Joachim Tielke. Letzterer lebte, wie Gerber berichtet, „zu Hamburg um die Zeit von 1660 bis gegen 1730, und verfertigte sogar Lauten von lauter Elfenbein und Ebenholz, deren Hals mit Gold, Silber und Perlmutter ausgelegt war, besonders aber eine von neun Spänen der allerschönsten Schildkröte." Tielke fabrizirte aber auch Violinen und vorzügliche Gamben. Eine derselben, ein kostbares Instrument, welches ehedem im Besitz des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz[1]) (1690—1716) war, kam von Mannheim

1) Es ist derselbe Fürst, dem Corelli seine 1712 herausgegebenen „Concerti grossi" widmete.

in die Herzog-Maxburg zu München, und von dort in das königl. baierische Nationalmuseum, wo sie als ein Kabinetstück von seltenem Werth aufbewahrt wird. Der Wirbelkasten, das Griffbrett, der Saitenhalter, die Zargen und die untere Decke, — Alles dies ist mit Ornamenten von Blumen, Laub- und Rankenwerk, sowie mit symbolischen und allegorischen Schildereien bedeckt, welche der Mythologie entnommen sind und meist die Liebe und die Musik zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Diese Verzierungen und Schildereien sind von eingelegter Arbeit in Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Silber[1]). Ein anderes werthvolles, im Jahr 1701 von J. Tielke gebautes Gambenexemplar, welches dem berühmten Cellovirtuosen F. Servais gehörte, ist in dem kürzlich von J. A. Hipkins zu Edinburg herausgegebenen Werk: „Musical Instruments, historic, rare and unique“ beschrieben und abgebildet.[2])

Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts muß eine beträchtliche Vervielfältigung der bis dahin gebräuchlich gewesenen Violenarten, und namentlich auch der hier speciell in Frage kommenden Baß-Viola unternommen worden sein, denn Michael Prätorius zählt in seinem 1614—1620 erschienenen Syntagma mus. folgende Exemplare auf:

---

1) Von diesem reich dekorirten Instrument hat Herr Obernetter in München zwei sehr schöne photographische Aufnahmen angefertigt, welche mit voller Schärfe alle Einzelheiten wiedergeben. Dieselben sind, soviel mir bekannt, käuflich zu haben.

2) Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine dritte prachtvolle Gambe hingewiesen, die von Vincenzo Ruger detto il per im Jahre 1702 zu Cremona gebaut wurde. Sie zeichnet sich nicht allein durch ein in jeder Hinsicht selten schönes Äußere, sondern auch durch eine außerordentlich sonore und ungemein edle Tonqualität aus, welche den Klangcharakter der Gambe mit dem des Violoncells in sich vereinigt. Letzterer Umstand erklärt sich dadurch, daß die Unterdecke nicht jene, bei der Gambe allgemein üblich gewesene platte, sondern eine gewölbte Form hat. Dieses Instrument, welches kürzlich von der k. preußischen Regierung für das Berliner Museum angekauft worden ist, war vorher im Besitz des Herrn Paul de Wit in Leipzig. Die von demselben herausgegebene „Zeitschrift für Instrumentenbau“ (Bd. 6, Nr. 21) enthält eine Beschreibung und Abbildung der fraglichen Gambe.

1) Gar große Baß-Viol mit vier Saiten (unserm heutigen Kontrabaß entsprechend), 2) Groß Baß-Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen mit fünf oder auch sechs Saiten (gleichfalls Kontrabaßlage), 3) Klein Baß-Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren mit sechs, vier und drei Saiten (der Tonlage nach einigermaßen unserm heutigen Violoncell entsprechend), 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in zwei verschiedenen Stimmungen mit sechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach theils dem Violoncell und theils der heutigen Bratsche entsprechend), 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren mit sechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach theils der Bratsche und theils der Violine entsprechend), 6) Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen, durchweg mit sechs Saiten (der Tonlage nach dem Violoncell entsprechend), und 7) Viola de Braccio in vier verschiedenen Exemplaren mit fünf und vier Saiten (theils der Tonlage des Violoncells und theils derjenigen der Bratsche entsprechend).

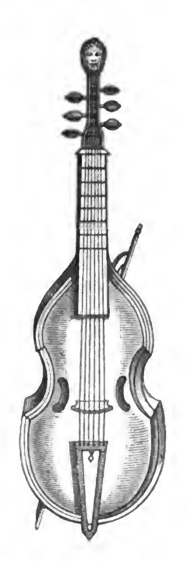
Außerdem erwähnt Prätorius noch unter der Bezeichnung „Viole de Braccio Geigen“ die „Discant Viol“ (unsere heutige Violine), die klein „Discant Geig“ (eine Quart höher gestimmt als unsere Violine), und zwei „gar kleine Geigen mit drey Säitten“, von denen die tiefste Saite der ersten eine None, und die der zweiten eine Oktave höher steht als die G-Seite der Violine.

Von der Menge dieser damals üblich gewesenen Violenarten, welche weiterhin unter mannichfachen Verbesserungen allmälich auf eine geringere Zahl reducirt wurde, bis endlich die heutige Violine und Bratsche, sowie das Violoncell und der Contrabaß daraus hervorgingen, ist für den Zweck der gegenwärtigen Darstellung allein jene „Viola da Gamba“ ins Auge zu fassen, welche als Vorläufer des Violoncells bezeichnet werden darf. Prätorius giebt nebenstehende Abbildung von dem genannten Instrument.

Ein Vergleich dieser Gambe mit den Geigen-Abbildungen bei Judenkünig und Gerle zeigt, welche wesentliche Veränderungen das fragliche Streichinstrument im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfahren hatte. Der Hals hat eine verjüngte, für die

Technik der linken Hand bequemere Form angenommen, und der Schallkasten feinere, gefälligere Umrisse gewonnen. Zudem sind die Schalllöcher, den Einbiegungen der Mittelbügel entsprechend, in die umgekehrte, für das Auge angenehmere Lage gebracht.

Über die Viola da Gamba spricht sich Prätorius aus, wie folgt: „Violen, Geigen, Violuntzen[1]) seynd zweyerley: 1) Viole de gamba: 2) Viole de braccio, Oder de brazzio: Vnd haben den Namen daher, daß die ersten zwischen den beyden Beinen gehalten werden: Denn gamba ist ein Italienisch Wort, vnd heist ein Bein, le gambe, die Beinen. Vnd dieweil diese viel größere corpora, vnd wegen des Kragens (Halses) lenge, die Säiten auch ein lengern Zug haben, so geben sie weit ein lieblichern Resonantz, Als die andern de bracio, welche vff dem Arm gehalten werden. Diese beyden Arten werden von den Kunstpfeiffern in Städten also vnterschieden, daß sie die Violn de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de bracio aber (zu denen Prätorius auch die Violine rechnet), Geigen oder Polnische Geigeln nennen“ . . . .



„Die Violen de Gamba haben sechs Säiten, werden durch Quarten vnd in der Mitten eine Tertz gestimmet, gleich wie die sechs Chörichte Lautten. Die Engelländer, wenn sie allein darmit etwas musiciren, so machen sie alles bißweilen vmb ein Quart, bißweilen auch eine Quint tieffer, also, daß sie die vntersten Säiten im kleinen Baß vors D; im Tenor vnd Alt vors A; Im Cant vors e rechnen vnd halten: Do sonsten . . . . . ein jedere (nach dem Cammerthon zu rechnen) eine Quint tieffer, Als nemlich der Baß ins GG, der

1) Violuntze ist gleichbedeutend mit dem altfranzösischen violonsse. S. Grimm's Wörterbuch der deutschen Sprache.

Tenor vnd Alt ins D; der Cant ins A gestimmet ist. Vnd daß giebt in diesem Stimmwerk viel eine anmutigere, prächtigere vnd herrlichere Harmonij, als wenn man im rechten Thon bleibet."

Was Prätorius über die Art und Weise der englischen Gamben-stimmung sagt, findet seine Ergänzung durch Mersenne in dessen „Harmonie universelle" 1636—37). Dieser Autor sagt: „il faut remarquer que les Anglois ioüent ordinairement leurs pieces un ton plus bas que les Francais, afin d'entendre l'harmonie plus douce et plus charmante, et consequemment que leurs sixieme chorde à vuide fait le C sol au lieu que la nostre fait le D re sol."

Es war also die Stimmungshöhe der Gambe in England eine variirende. Nur die von der Laute entlehnten Intervallverhältnisse, in welchen die Gambe gleich der Baß-Viola gestimmt wurde, hatten allgemeine Geltung.

Sonst giebt Mersenne ebensowenig eine nähere Anweisung für die Behandlung der Viola da Gamba wie Prätorius. Er braucht auch nicht diesen Namen für das betreffende Instrument, sondern nennt es immer nur „Basse de Viole". Die dem italienischen Namen entsprechende französische Bezeichnung „Viole de jambe" scheint mithin erst später aufgekommen, und überhaupt nur wenig gebräuchlich gewesen zu sein.

Gleichwie Gerle's „große Geige" (Basso di Viola), hatte auch die Viola da Gamba nach Art der Laute in der Regel sieben Bünde auf dem Griffbrett zur Fixirung der Tonstufen.

Die Gambe wurde auf mannichfache Art behandelt und zu verschiedenen tonkünstlerischen Zwecken benutzt, und zwar sowohl als Soloinstrument, wie auch im Ensemblespiel des Orchesters und zur Begleitung des Gesanges. In welcher Weise man sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als obligates Begleitungsinstrument zum Sologesange verwerthete, ersehen wir aus der Vorrede zu Heinrich Schütz'ens 1623 veröffentlichter „Historia der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers" u. s. w. Dort heißt es, nachdem Schütz die Instrumente genannt hat, welche sich zur Begleitung der Partie des Evangelisten eignen: „Wann man es

ber haben kan, ist besser daß die Orgel vnd anders hier ausbleibe, nd an stadt derselben nur vier Violen di gamba (welche hierbey uch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht verden.

Es will aber von nöthen seyn, daß die 4 Violen, mit der Person es Evangelisten, sehr fleißig practiciret werden, folgender maßen: Der Evangelist nimpt seine partey für sich, vnd recitiret dieselbe hne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonsten in gemeinen langamen und verstendlichen Reden zu thun pfleget. So dürffen die Vioen auch auff keinem tact, sondern nur auff die Wort, welche der Evangelist recitiret, vnd in jhren parteijen vnter den falsobordon geschrieben seynd, achtung geben, so kan man nicht jrren. Es mag uch etwa eine Viola vnter den Hauffen passegiren, wie im falsobordon gebreuchlichen ist, vnd ein guten effect gibt."

Aus dieser Erklärung geht hervor, daß die Gambe zur harmonischen Unterstützung recitativischer Gesänge gebraucht wurde. Das abei von Schütz zugestandene „passegiren" einer der mitwirkenden Gamben war nichts Anderes, als das damals, und noch bis ins 18. Jahrhundert hinein übliche improvisatorische Ornamentiren, Koloriren oder Diminuiren.[1])

Für das Solospiel wurde die Gambe nicht nur zum Vortrage monodischer, d. h. einstimmiger, sondern auch mehrstimmiger, hauptsächlich aber doppelgriffiger und akkordischer Sätze gebraucht.

Der älteste französische Gambist, von dem wir Kunde haben, st ein gewisser Granier. Gerber berichtet über ihn, daß er „in Diensten der Königin Margarethe" von Frankreich gestanden habe, und gegen 1600 in Paris gestorben sei, so wie, daß er der größte Künstler einer Zeit auf der Gambe gewesen sein soll.

Über die künstlerische Benutzung der Violen, unter denen die Gambe, wie schon bemerkt, mit inbegriffen war, sagt Mersenne Folgendes:

1) Über dasselbe s. meine „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" S. 107 f.

„Encore que les Violes soient capables de toutes sorte de Musique, et que les exemples que j'ay donné pour l concert[1]) des Violons leur puissant servir, neantmoins elle demendent des pieces plus tristes et plus graves, et dont l mesure soit plus longue et plus tardieue; de là vient qu'elle sont plus propres pour accompagner les voix. Or l'on peu iouer toutes sortes de pieces non seulement à cinq parties comme l'on fait ordinairement sur les Violons, mais à six, i sept, à douze, et à tout autant de parties que l'on veut."

Zu Beginn der vorstehenden Erklärung findet sich die Bemer kung, daß die Violen zu jeder Art von Musik zu gebrauchen seien, aber die Benutzung dieser Instrumente zum Solospiel ist nicht aus drücklich hervorgehoben. An einer anderen Stelle seines Werke sagt Mersenne jedoch über das Gambenspiel, und dessen französisch Hauptvertreter seiner Zeit:

„Personne en France n'égale Maugars et Hottmann, hommes très habiles dans cet art: ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatesse et de suaveté. Jl n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne savent exprimer avec perfection, surtout lorsqu' une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la basse de viole, avec tant d'ornements et un prestesse de doigts dont il paraît si peu se préoccuper, qu'on n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument. . . ."

Hier ist es klar ausgesprochen, daß das Solospiel, und namentlich auch das mehrstimmige, auf der Gambe sehr cultivirt und geschätzt wurde.

Der von Mersenne erwähnte Maugars[2]) äußert sich in seiner

---

1) Unter dem Wort „concert" versteht Mersenne Ensemblesätze.

2) Maugars wird in den „Historiettes de Tellemant des Réaux", wie Fétis berichtet, „der größte Narr" genannt, „welcher jemals gelebt habe". Seine vollständig vorurtheilsfreie, wenn auch etwas selbstgefällige „Response faite à un curieux" giebt keinerlei Anhalt dafür. Es ist leicht zu erkennen, daß M. be

entweder Ende 1639 oder Anfangs 1640 veröffentlichten Schrift: „Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie, ecrite à Rome le premier Octobre 1639", über seine Leistungen als Gambenspieler. Nachdem er von seinem Verkehr in der Künstlerfamilie Baroni während seines römischen Aufenthaltes gesprochen hat, erzählt er:

„In diesem achtungswerthen Hause wurde ich durch die Bitten dieser seltenen Menschen zum ersten Mal veranlaßt, das Talent in Rom zu zeigen, welches Gott mir geschenkt hat; es geschah in Gegenwart von noch zehn oder zwölf der sachkundigsten Personen Italiens, welche mir, nachdem sie mir aufmerksam zugehört hatten, mit einigen Lobsprüchen schmeichelten; doch war dies nicht ohne Neid. Um mich noch mehr zu prüfen, veranlaßten sie die Signora Leonora (Baroni), meine Viola bei sich zu behalten und mich zu bitten, am nächsten Tage wiederzukommen; dies that ich, und da ich durch einen Freund benachrichtigt worden war, daß man gesagt, ich spiele einstudirte Sachen sehr gut, gab ich ihnen dieses zweite Mal so viel Arten von Präludien und Phantasien, daß sie mir wirklich noch mehr Anerkennung zu Theil werden ließen, als das erste Mal.... Die Achtung dieser braven Menschen reichte aber noch nicht hin, um auch unbedingt die Fachmänner zu gewinnen, welche ein wenig zu raffinirt und zu zurückhaltend waren, um einem Fremden Beifall zu bezeigen. Man sagte mir, sie hätten zugegeben, daß ich sehr gut allein spiele, und daß sie niemals ein so vielstimmiges Violaspiel gehört; aber sie zweifelten, daß ich, weil Franzose, im Stande wäre, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln und zu variiren. Sie wissen mein Herr, daß es mir hierin nicht am wenigsten glückt. Dieselben Worte waren mir

---

seinen Landsleuten sehr unbeliebt war, weil er offen ausgesprochen hatte, daß die französische Musik gegen die italienische zurückstehe. Dadurch hatte er sich das Mißfallen französischer Künstler zugezogen. Ein Seitenstück dazu bildete der Pariser Musiker Corrette im 18. Jahrh. Er war so freimüthig gewesen, den Franzosen zu sagen, daß der Standpunkt des französ. Violinspiels zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu dem der Italiener ein untergeordneter gewesen sei. Aus Erkenntlichkeit dafür nannten sie seine Schüler spottweise „les anachorètes" (les ânes à Corette).

am Vorabend des St. Ludwigstages in der französischen Kirche gesagt worden, während ich mir die dort stattfindende herrliche Musik anhörte; dies bestimmte mich am nächsten Morgen, angeregt durch den Namen des h. Ludwig, so wie zu Ehren der Nation und der dreiundzwanzig anwesenden, der Messe beiwohnenden Kardinäle, auf eine Tribüne zu steigen. Man gab mir, nachdem ich mit Beifall begrüßt worden, sogleich funfzehn bis zwanzig Noten, um nach dem dritten Kyrie mit Begleitung einer kleinen Orgel mich hören zu lassen. Diese Aufgabe behandelte ich mit solcher Mannichfaltigkeit, daß man sich sehr zufriedengestellt zeigte, und daß mich die Kardinäle ersuchen ließen, noch einmal nach dem Agnus Dei zu spielen. Ich schätzte mich sehr glücklich, einer so vornehmen Gesellschaft diesen kleinen Gefallen zu erweisen: man gab mir ein anderes, etwas heitereres Thema als das erste, welches ich mit so vielen Veränderungen in so verschiedenartigen Bewegungen variirte, daß sie höchlichst erstaunt darüber waren, und augenblicklich zu mir kamen, um mich durch Lobsprüche zu belohnen; .... Bei der Freundschaft, die Sie für mich hegen, mein Herr, bin ich überzeugt davon, daß Sie mich wegen dieser Abschweifung nicht der Eitelkeit beschuldigen werden; ich habe sie nur gemacht, um Sie wissen zu lassen, daß ein Franzose, der in Rom zu Ansehen gelangen will, gut gewappnet sein muß, und zwar um so mehr, als man hier nicht glaubt, wir seien fähig, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln. In der That, Jeder der ein Instrument spielt, verdient keine außerordentliche Schätzung, wenn er sich jener Forderung nicht fähig zeigt; und besonders für die Viola, welche an sich schon wegen der wenigen Saiten und der daraus folgenden Schwierigkeit, mehrstimmig zu spielen, undankbar ist, bedarf es eines eigenen Talentes, um sich durch das gegebene Thema inspiriren zu lassen, und in schönen Erfindungen sowie anmuthigen Figurationen zu ergehen. Zwei wesentliche und angeborene Eigenschaften sind nöthig, um dies zu können: nämlich eine lebhafte und starke Einbildungskraft und die Handgeschicklichkeit, um seine Ideen unverzüglich auszuführen". [1])

---

1) Ich gebe dies und die folgenden Citate aus Maugars' Schrift nach der von mir in den „Monatsheften f. Musikgeschichte" vom Jahre 1878 veröffentlichten Übersetzung.

Das uneingeschränkte Lob, welches Mersenne den Leistungen Maugars zollt, macht dessen vorstehend mitgetheilten Bericht glaubwürdig.

Maugar's Gambenspiel erregte in Rom um so mehr Aufsehen, als es damals dort, und auch sonst in Italien keine besonders hervorragenden Künstler für dieses Instrument gab. „Was die Viola betrifft, äußert Maugars, so ist jetzt Niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichnet, und in Rom selbst wird sie sehr wenig kultivirt: Dies ist es, worüber ich sehr erstaunt bin, da sie ehedem einen Horatio von Parma gehabt haben, welcher auf diesem Instrumente Wunderbares geleistet und der Nachwelt vortreffliche Stücke hinterlassen hat, deren sich einige der Unsrigen mit Geschick auf anderen als den ihnen zukömmlichen Instrumenten bedienen. Der Vater des großen Italieners Ferabosco hat den Gebrauch derselben zuerst den Engländern vermittelt, welche seitdem alle Nationen übertroffen haben."

Aus den letzten Worten ist zu folgern, daß das Gambenspiel in England zu Maugars' Zeiten sehr im Schwange war. Der von ihm erwähnte Ferabosco (Ferrabosco), mit Vornamen Alfonso, welcher die Engländer zuerst mit dieser Kunst bekannt gemacht haben soll, kann kein Anderer sein, als der nach Fétis Angabe gegen 1515 in Italien geborene Komponist dieses Namens. Derselbe ließ sich gegen 1540 in London nieder, und scheint ums Jahr 1587 als „gentiluomo" in Diensten des Herzogs von Savoien gestanden zu haben[1]).

Als englische Gambisten von Bedeutung sind vorab zu nennen: Thomas Robinson, Thomas Hume, William Brade und John Jenkins. Möglicherweise waren sie sämmtlich Schüler des älteren Ferabosco.

1) Die englischen Musikschriftsteller behaupten, daß der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Greenwich in England geborene namhafte Tonsetzer Ferabosco, welcher gleichfalls den Vornamen Alfonso hatte, ein Sohn des obigen Ferabosco gewesen sei, womit die Angabe Maugars' übereinstimmt. Fétis bezweifelt die Richtigkeit der von den englischen Musikschriftstellern aufgestellten Behauptung. Der jüngere Ferabosco scheint gleichfalls Gambenspieler gewesen zu sein, da er im Jahre 1609 zu London „Lessons for 1, 2 and 3 viols" veröffentlichte. Er starb gegen 1665.

Von Th. Robinson, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren wurde und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in London lebte und wirkte, ist nur so viel bekannt, daß er ein Lehrbuch über Instrumentenspiel mit dem Titel veröffentlichte: „The School of Musiche; the perfect Method of true fingering the Lute. Pandora, Orpharion and Viol da Gambe, Londres, 1603".

Sein Zeitgenosse und Landsmann Thomas Hume, ein englischer Offizier, der „Capitain Hume" genannt wurde, galt als einer der geschicktesten Gambisten jener Periode. Er ließ 1605 ein Werk mit folgendem Titel drucken: The First Part of Ayres, French, Pollish, and other thogether, some in Tabliture, and some in Pricke-song. With Pavines, Galliards, and Almaines for the Viole de Gambo alone, and other Musicall Conceites for Two Base-viols, expressing Five Partes, with pleasant Reportes one from the other, and for two Leero-Viols, and also for the Leero Viole with Two Treble Viols, or Two with One Treble. Lastly, for the Leero Viole to play alone, and some Songes to be sung to the Viole, with the Lute, or better, with the Viole alone. Also an Invention for Two to play upon One Viole."

Man sieht, daß das Kunststück, Tonsätze für zwei Instrumente, welche auch auf einem allein gespielt werden konnten, keine Erfindung des Salzburger Violinisten Joh. Heinr. Biber [1]) war.

Seinem so eben erwähnten Werk ließ Hume im Jahre 1607 noch ein zweites unter dem Titel folgen: „Captain Hume's Poeticall Musicke, principally made for two basse violls yet to construed that it may be plaied eight waies, upon sundries instruments, with much facilities. London."

William Brade, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England geboren, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts, nach Gerber's Angabe, „bestellter Fiolist (Violdagambist) der Stadt Hamburg, wie er sich selbst ums Jahr 1609 und weiterhin titulirt." Er gab in den Jahren 1609, 1614 und 1621 drei Hefte Paduanen,

1) S. dens. in meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister", Aufl. II, S. 203.

Galliarden, Canzonetten, Volten, Couranten u. s. w. zu 6 und 5 Stimmen heraus.

John Jenkins endlich, geb. 1592 zu Maidstone im Herzogthum Kent, soll auf der Gambe eine für seine Zeit beispiellose Geschicklichkeit besessen haben. König Karl I nahm ihn, nachdem er ihn gehört, in seine Dienste. Als die politischen Wirren eintraten, welche für den König so verhängnißvoll wurden, daß er auf dem Schaffot endete, wandte sich Jenkins nach Kimberley, wo er 1678 sein Leben beschloß. Jenkins soll eine große Anzahl von Kompositionen für die Gambe geschrieben haben, die aber verloren gingen, da er sie nicht drucken ließ. Er gab nur 12 Sonaten „for two violins and a bass, with a thorough-bass for the organ“ zu London im Jahre 1666, sowie eine Gesangskomposition „Theophila, or love's sacrifice“ für mehrere Stimmen heraus.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand ein Engländer, Namens Thomas Simpson, als Violen- oder Gambenspieler in Diensten des Prinzen von Holstein-Schaumburg. Er veröffentlichte: „Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten“, (Frankfurt 1610); ferner „Pavanen, Volten und Galliarden“ (Frankfurt 1611), und ein „Tafel-Consort, allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-Baß“. (Hamburg 1621).

Ein ausgezeichneter englischer Baß-Violenspieler war John Cooper, geb. gegen 1570. In seiner Jugend bereiste er Italien, und kehrte dann mit dem italienisirten Namen Coperario in die Heimath zurück. Dort wurde er Lehrer der Kinder König Jakobs I, welcher selbst sehr musikalisch war, und angeblich acht verschiedene Instrumente, darunter besonders schön die Harfe spielte, und auch komponirte. Zwei andere Schüler Cooper's waren die zu jener Zeit in England als Musiker angesehenen Brüder Lawes, von denen sich namentlich der jüngere, mit Vornamen Henry, als Komponist auszeichnete. Auch König Karl I war Coopers Schüler. Dieser unglückliche Fürst soll ein ausgezeichneter Spieler gewesen sein, der die Orgelphantasien seines Lehrers auf der Gambe auszuführen vermochte. Cooper hat mehrere Kompositionen drucken lassen, doch befinden sich in dem von Fétis gegebenen Verzeichnis derselben keine

Gambensätze. Dieser Künstler starb während der Diktatur Cromwell's.

Der weitaus bedeutendste englische Gambenspieler scheint Christopher Simpson, (geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts, gest. in London zwischen 1667 und 1670), gewesen zu sein. Er war ein Anhänger Karls I und diente als Soldat in der königl., vom Herzog von New-Castle kommandirten parlamentsgegnerischen Armee. Nach der Niederlage der Royalisten gewährte Rob. Bolles, ein angesehenes Mitglied dieser Partei, Simpson ein Asyl in seinem Hause, und beauftragte ihn mit der musikalischen Ausbildung seines Sohnes, John Bolles, welcher als geschicktester Dilettant auf der Gambe galt, und 1676 in Rom starb, wo seine sterblichen Überreste im Pantheon beigesetzt wurden.

Christopher Simpson ist der Verfasser mehrerer bemerkenswerther musikalischer Lehrbücher, von denen hier nur seine auf die Viola da Gamba bezüglichen angeführt seien. Das erste derselben hat den Titel: „The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground, Londres, John Playford, 1659."

Der Titel des zweiten auf die Gambe sich beziehenden Werkes Simpson's lautet: „A brief Introduction to the Skill of Musik. In two Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble Violin[1]. The third adition enlarged. To wich is added a third Boock, intitulad, the Art of Descant or componing Musick in Parts, by D. Thom. Campion[2]). With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, u. s. w., 1660."

Als Landsmann und Zeitgenosse Ch. Simpson's ist hier noch der Gambenspieler Thomas Brewer zu erwähnen, welcher seine

1) Dies Werk enthält also außer der Violenschule auch eine Anleitung zum Violinspiel. Es ist der erste Versuch einer Violinschule.

2) Thomas Campion war Arzt, beschäftigte sich aber daneben mit Musik und veröffentlichte ein musiktheoretisches Werk.

Erziehung im „Christ-Hospital" zu London genoß und um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Höhe seines Wirkens stand. Er komponirte auch, und schrieb außer Phantasien für die Gambe einige kleinere Instrumental- und Vokalsätze.

Die englischen Gambisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts müssen bedeutenden Ruf auch im Auslande gehabt haben, denn der schon genannte Franzose André Maugars ging gegen 1620 nach London, hielt sich daselbst nahezu vier Jahre auf, und vervollkommnete sich nach dem Vorbilde dortiger ausgezeichneter Gambenspieler. Schüler scheint er nicht gezogen zu haben. Dies aber that sein Landsmann und Nebenbuhler Hottmann[1]) oder Hottemann, der sich besonders durch schöne Tonbildung hervorgethan haben soll. Einer seiner namhaftesten Zöglinge war Marais (Marin), geb. zu Paris den 31. März 1656. Anfangs Chorknabe in der Sainte-Chapelle, bildete er sich weiterhin unter Anleitung Hottmann's, und dann noch bei Sainte-Colombe, einem anderen vorzüglichen damaligen Pariser Gambenspieler aus. In der Komposition unterrichtete ihn Lully. 1685 trat Marais in die königl. Kammermusik als Solo-Gambist ein, welchen Platz er bis 1725 bekleidete. Am 15. August 1728 starb er.

Außer Sainte-Colombe gab es zu jener Zeit noch zwei tüchtige französische Gambenspieler, nämlich Desmarets und Baisson. Doch übertraf Marais dieselben durch sein kunstvolles Spiel. Er fügte den sechs Saiten des in der überkommenen Weise gestimmten Instrumentes

als siebente noch das A der Kontraoktave hinzu[2]), und dies setzte ihn in den Stand, im mehrstimmigen Spiel noch weiter zu gehen, als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er soll der erste gewesen sein, welcher die tiefsten Saiten der Gambe mit Metalldraht bespinnen

---

1) Derselbe wurde bereits S. 14 d. Bl. erwähnt.

2) Michel Corrette schreibt dies in seiner 1741 erschienenen Violoncellschule, über die wir weiterhin berichten werden, dem Sainte-Colombe zu.

ließ, um ihnen mehr Spannung und Klangfähigkeit zu geben, ein Verfahren, welches alsbald auch für die beiden unteren Saiten des Violoncell's verwerthet wurde. Außer einigen Opern verfaßte Marais eine ziemlich große Anzahl von Gambensätzen, die in fünf Heften erschienen. Das fünfte derselben für ein und zwei Gamben mit Baß wurde 1725 gestochen.

Von seinen neunzehn Kindern widmeten sich drei Söhne und eine Tochter dem Studium der Gambe. Unter ihnen zeichnete sich besonders sein Sohn

Roland Marais durch seine Leistungen aus. Im Jahre 1725 trat er als Solo-Gambist bei der königl. Kammermusik an die Stelle seines Vaters, auf welche ihm die Anwartschaft schon mehrere Jahre vorher zugesichert worden war. Quantz, der ihn 1726 hörte, rühmt ihn als einen sehr geschickten Spieler. Er veröffentlichte 1711 eine „Nouvelle méthode de musique“, sowie in den Jahren 1735 und 1738 zwei Hefte Gambensätze mit beziffertem Baß.

Der vorhin erwähnte Sainte-Colombe hatte außer Marais noch zwei bemerkenswerthe Schüler: Rousseau und Hervelois. Jean Rousseau bildete sich zu einem ausgezeichneten Gambenspieler aus, und war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Lehrer in Paris thätig. Er machte sich auch in weiteren Kreisen durch die Herausgabe zweier „livres de pièces de viole“, sowie durch eine Gambenschule „Traité de la Viole“ bekannt. Letzteres Werk erschien 1687 zu Paris.

Caix de Hervelois, geb. gegen 1670, wurde unter Sainte-Colombe's Leitung gleichfalls ein vorzüglicher Gambenspieler, und war nach erfolgter Ausbildung Kammerdiener beim Herzog von Orleans. In Amsterdam ließ er zwei Bücher „pieces pour la basse viole avec la basse continue“ von seiner Komposition drucken.

Ein weiterer französischer Gambist des 17. Jahrhunderts von Distinktion war Antoine Forqueray. Er wurde 1671 in Paris geboren, und gehörte der Kammermusik Louis XIV an. Forqueray hatte zum Lehrmeister seinen Vater. Fünf Jahre alt erregte er bereits durch seine Leistungen das Staunen des Königs, welcher ihn „sein kleines

Wunder" nannte. Im Jahre 1745, den 28. Juni starb er in Nantes, wohin er sich mit einer Pension zurückgezogen hatte.

Sein Sohn Jean Bapt. Antoine, geb. 3. April 1700 in Paris wird als der gewandteste französische Gambenspieler seiner Zeit bezeichnet. Auch er konnte sich als fünfjähriges Kind vor Louis XIV mit so günstigem Erfolg hören lassen, daß er weiterhin zum Mitglied der königl. Musik ernannt wurde. Er hatte wiederum einen Sohn, mit Vornamen Jean Baptiste, geb. gegen 1728, welcher gleichfalls Gambist war, und mehrere Hefte Kompositionen für sein Instrument veröffentlichte. Als Spieler scheint er sich aber nicht sonderlich hervorgethan zu haben.

Gerber erwähnt in seinem musikalischen Lexikon einen Pariser Gambisten des 18. Jahrhunderts Namens Forcroix oder Forcroy, „welchen Quantz noch 1726 daselbst (in Paris) wegen seines netten Spiels bewunderte." Möglicherweise ist dieser Künstler mit dem so eben erwähnten A. Forqueray identisch.

Mit eben so großem und vielleicht noch größerem Eifer wie in England und Frankreich, wurde die Kunst des Gambenspieles in Deutschland betrieben. Während das englische und französische Musiktreiben sich hauptsächlich in London und Paris koncentrirte, gab es in Deutschland viele kunstliebende Höfe, welche die Pflege der Tonkunst sehr begünstigten, und die Folge davon war, namentlich nachdem die Stürme des dreißigjährigen Krieges ihr Ende gefunden hatten, ein durch alle deutschen Gaue weitverbreitetes Musikleben.

Als erster namhafter deutscher Gambenspieler ist David Funk, geb. gegen 1630 in dem sächsischen Orte Reichenbach, zu nennen. Gerber sagt von ihm, er sei ein „trefflicher Tonkünstler und Meister auf der Violin, Viola da Gamba, der Angelique[1]), dem Klaviere und der Guitarre" gewesen, und fährt dann fort: „Funk war im eigentlichen Verstande ein Genie. Sein Hauptstudium, worinne er es zu

1) Über dieses Instrument sagt Mattheson: „Die der Lauten in etwas gleichende Angelique soll leichter zu spielen seyn, und hat mehr bloße Chöre oder Sayten, welche man nur so fein nach der Ordnung, ohne daß sich die linke Hand sonderlich bemühen darff, anschlagen kan. Weiter ist nichts besonders bey derselben zu erinnern." Es war also ein lautenartiges Instrument.

nicht geringer Vollkommenheit gebracht hat, war die Rechtsgelehrtheit. Dabey war er ein schöner Geist und Dichter. Und man zehlete ihn unter die damaligen guten deutschen Poeten. Als Tonkünstler war er nicht nur Virtuose auf allen oben erzählten Instrumenten; sondern er war auch Komponist und erwarb sich den Beyfall seines Publikums in mehreren Stylen, sowohl für die Kirche als für die Cammer .... Wie und wo er sich alle diese Vorzüge erworben hat, davon finden sich nirgendswo Nachrichten. Erst im J. 1670 wurde er durch die Herausgabe seines im Walther angezeigten Gambenwerks, zum erstenmale als Komponist bekannt."

Dieser enthusiastische Bericht rührt nach Gerber's Angabe von dem Zwickauer Oberkantor Joh. Martin Steindorf her, welcher mit Funk persönlich genau bekannt war.

Im Jahre 1682 gab Funk seine Kantorstelle in Reichenbach auf und begleitete die „Ostfriesländische Fürstin" als Sekretär nach Italien, wo er mit seiner Herrin 7 Jahre verweilte. Nachdem diese 1689 dort gestorben war, kehrte er in sein Vaterland zurück und nahm nothgedrungen, da ihm zur Neubegründung seiner Existenz keine andere Wahl übrig blieb, „zu Wohnsiedel (Wunsiedel?) die armselige Stelle eines Organisten und Mädchenschulmeisters" an. Funk's ausschweifender Charakter verleitete ihn, sein Lehramt zu unsittlichen Handlungen mit den ihm anvertrauten Mädchen zu mißbrauchen, so daß er sich genöthigt sah, „bey Nacht und Nebel zu fliehen, um der Rache der Eltern zu entgehen".

Von da ab führte Funk ein vagabundirendes Leben. Zunächst begab er sich nach Schleiz und hielt sich ein Vierteljahr hindurch am dortigen Hofe auf. Doch mußte er sich auch von hier aus dem Staube machen, weil er durch die Wunsiedler Polizei steckbrieflich verfolgt wurde. Er nahm seinen Weg nach Arnstadt, erreichte aber diesen Ort nicht. Man fand ihn eines Tages todt hinter einem Zaune liegen.

Gleichzeitig mit Funk wirkte der Gambenvirtuos August Kühnel, geb. 5. August 1645 in dem oldenburgischen Städtchen Delmenhorst. Von 1695 bis 1700 lebte er zu Kassel, jedenfalls in dienstlicher Stellung bei dem dortigen Hofe. Während dieser Zeit veröffentlichte

„Sonaten oder Partien für eine und 2 Violdagamben nebst dem :neralbasse, 1698.“ Nach Gerber's Angabe dürften sich im Kasseler Auseum“ noch mehrere seiner Werke befinden. Kühnel war in der mposition ein Schüler Agostino Steffani's, während dessen Aufent- lt in Hannover. Sein Amtsnachfolger scheint ein gewisser Tielke [1] wesen zu sein, denn derselbe war von 1700—1720 als Gambist der Kasseler Kapelle.

Ein anderer Gambist des Namens Kühnel (Johann Michael) te in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wirkte zunächst ı Berliner Hofe. Von hier ging er 1717 nach Weimar und weiter- ı nach Dresden in die Dienste des Feldmarschalls Flemming. Sein ben scheint er in Hamburg beschlossen zu haben. Von seinen Kom- sitionen erschienen gegen 1730 bei Roger in Amsterdam „Sonates, 1 et 2 Violes de Gambe“.

Einer der bedeutendsten Gambenspieler Deutschlands zu Ende s 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts war Johann Schenck. a er 1688 sein zweites Werk, „Konst-oeffeningen“, bestehend in Sonaten für die Gambe und Baß zu Amsterdam stechen ließ, so rf man annehmen, daß er um die Mitte des 17. Jahrhunderts boren wurde. Gegen Ende desselben war er als Kammermusikus ı Churpfälzischen Dienst, den er aber zu Anfang des 18. Jahrhun- rts aufgegeben haben muß, weil über ihn berichtet wird, daß er sich n diese Zeit in Amsterdam niederließ. Ob er dort bis zu seinem bensende blieb, erscheint zweifelhaft, denn auf dem Titel seines hsten Werkes: „Scherzi musicali per la viola di gamba con isso continuo ad libitum“ nennt er sich Kammerkommissarius ıd Kämmerer des Churfürsten von der Pfalz“. Andererseits be- chtet Mattheson: Er (Schenck) sei zu Amsterdam zum Marktvogt er die Fischer ernannt worden, weil er eine schöne Viol di Gamba spielt habe. Im Ganzen veröffentlichte er acht Werke, unter denen e meisten in Sätzen und Sonaten für die Gambe, sowie für die ioline mit Baß bestehen. Von demjenigen, dessen Titel vorstehend

---

1) Derselbe war vielleicht ein Bruder oder Verwandter des S. 8 und 9 Bl. erwähnten Instrumentenmachers Tielke.

mitgetheilt ist, wird in der fürstlichen Bibliothek zu Sondershau ein Exemplar aufbewahrt.

Dieses umfängliche, aus 101 Musikstücken bestehende Samm werk ist dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, mitl jenem kunstliebenden Fürsten gewidmet, welchem Corelli im Jahr 17 seine „Concerti grossi" zueignete [1]. Das Titelblatt der „Sche musicali" trägt keine Jahreszahl. Doch läßt sich annehmen, daß Herausgabe zwischen 1692 und 93 erfolgte, da Schenck sein op. 3 ersteren und sein op. 7 im letzteren Jahr veröffentlichte, und die Rede stehende Sammlung, wie schon bemerkt, die Werkzahl 6 trä Die darin enthaltenen Tonsätze sind nach Art der „Kammerson oder „Suite" gruppirt. Zwar hat der Autor weder die eine noch andere Bezeichnung gebraucht, aber die von ihm gewählten Tonart lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, zu welcher Art von Instr mentalkompositionen diese „Scherzi musicali" gehören. Wir wiss daß alle Sätze einer Suite jener Zeit in ein und derselben Tonart stehen pflegten. Betrachtet man nun von diesem Gesichtspunkt a das fragliche Gambenwerk Schenck's, so ergiebt sich, daß dasselbe zwi Suiten oder Kammersonaten enthält, von denen einige allerdings ei ganz ungewöhnliche Länge haben. So bestehen z. B. die zweite Su (F-dur) und die vierte (A-moll) aus je vierzehn Stücken. D hauptsächlichsten Theil des Bandes bilden Tänze, als Allemande Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten und Menuetten. Au ein paar Bouréen sind darunter. Dann aber giebt der Kompon variirte Ciacconen und Passacaillen, die in einzelnen Fällen von groß Ausdehnung sind, sowie Rondeau's und „Arien". Die vierte Son enthält überdies eine Canzone und ein „Allabreve", die neunte ei Fuge, die elfte gleichfalls eine solche [2], und eine Ouverture.

---

1) Vergl. hierzu S. 8 d. Bl.

2) Bemerkenswerth erscheint, daß dieser zweiten „Fuge" (D-moll) das The



zu Grunde liegt, welches Mozart beinahe 100 Jahre später im zweiten Finale d Zauberflöte für das C-moll-Fugato benutzt hat. Es ist nicht zu bezweifeln, d

Die Mehrzahl der Suiten beginnt mit einem Präludium, wo-
gen in der zweiten eine „Fantazia“, in der vierten eine „Sonata
m Basso obligato“, in der achten eine „Ouverture“, in der neun-
n ein „Capriccio“ und in der zwölften eine „Caprice“ den Anfang
acht. Die Schreibweise bewegt sich zwischen ein- und mehrstimmi-
r Behandlung, und die Akkordbildungen sind durch Intervallver-
oppelungen bis zu fünf gleichzeitig anzustreichenden Tönen erweitert.
ur Notirung gebraucht Schenck vier verschiedene Schlüssel, näm-
ch den Baß-, Alt-, Diskant- und Violinschlüssel, wonach sich der
sammte benutzte Tonumfang von bis zum er-
reckt. Hieraus ist zu schließen, daß Schenck sich auf seiner Gambe,
leichwie der französische Gambist Marais, eines Bezuges von sieben
Saiten bedient hat, und zwar dürfte die höchste derselben ins ein-
gestrichene g gestimmt gewesen sein. Dabei mußte Schenck, um bis
um zweigestrichenen b zu gelangen, noch bedeutend über den sieben-
n Bund des Griffbretts hinausgehen.

Ihrer musikalisch künstlerischen Beschaffenheit nach sind die
Schenck'schen Gambensätze mittelmäßig: sie halten mit den gleichzei-
gen Violinkompositionen Corelli's keinen Vergleich aus. Am Besten
nd die Tanzstücke gerathen, gegen welche die in größeren Formen
efaßten Tongebilde ziemlich dürftig und theilweise auch unkorrekt er-
heinen. Zumal gilt dies von den beiden sogenannten „Fugen“, die
ber schüchterne fugirte Versuche nicht hinauskommen. Dennoch ist
s von Interesse zu wissen, welchen Standpunkt Schenck als einer der
ngesehensten Gambenvirtuosen jener Zeit in produktiver Hinsicht
innahm, da seine Kompositionen ein Durchschnittsbild von der
chöpferischen Leistungsfähigkeit seiner Berufsgenossen überhaupt ge-
ähren. Zugleich giebt das Schenck'sche Werk auch einen sicheren
Anhalt dafür, was an doppelgriffigen, akkordischen und figurativen
Kombinationen auf der Gambe möglich war, und in dieser Beziehung

iese Reminiscenz auf einer Zufälligkeit beruht, da Mozart schwerlich die Schenck-
he Komposition gekannt hat.

offenbart es einen bedeutenden Reichthum an mannichfaltigen Sp
manieren.

Einfach in technischer Hinsicht erscheint dagegen eine Händel'
„Sonata a Cembalo obligato col Viola da Gamba". Das dop
griffige und akkordische Spiel ist darin gänzlich vermieden. Frei
waltet hier ein anderes Verhältnis ob, denn Händel hat die Ga
nicht, wie Schenck, als Soloinstrument, sondern als ein der Mu
idee dienendes Tonwerkzeug behandelt, welches nur gleichberech
neben dem Klavier hergeht. Hauptsächlich benutzt er auch nur i
fast durchgängig im Altschlüssel notirte Mittellage der Gambe. So
ist diese Sonate [1]) bei formfester Gestaltung von leichterem Gewi
sie macht den Eindruck einer schnell hingeworfenen Gelegenheitsk
position.

In anderem Sinne behandelt Händel's großer Zeitgenosse, J
Seb. Bach dies Instrument in seinen drei, für dasselbe bestimm
Sonaten mit Klavier. Zwar macht auch er mit vereinzelten Au
nahmen keinen Gebrauch von der doppelgriffigen und akkordisc
Gambentechnik, aber die kunst- und gehaltvolle Ausdrucksw
durch welche sich alle seine Instrumentalwerke mehr oder wenig
auszeichnen, ist auch den soeben erwähnten Gambensonaten eig
von denen die erste (G-dur) und die dritte (G-moll) die bedeut
deren sind.

Sehr schön und mit charakteristischer Wirkung hat Bach die Gam
in seinen Passionsoratorien nach dem Evangelium Matthäus u
Johannes, sowie in einzelnen seiner Kantaten angewandt. Es
hier nur an die herrliche, tiefempfundene Altarie „Es ist vollbrach
in der Johannespassion erinnert. Jetzt pflegt man bei Aufführu
dieses erhabenen Werkes die Gambenpartie der genannten Arie du
das Violoncell ausführen zu lassen, was nicht ganz dem wehmuthv
klagenden Ton des von Bach beabsichtigten Ausdruckes entspric
Doch giebt es im modernen Orchester kein geeigneteres Surrogat f
die Gambe, als das Violoncell.

---

1) Ein handschriftliches Exemplar derselben befindet sich in der köni
Bibliothek zu Berlin.

Eine Eigenthümlichkeit Joh. Seb. Bach's ist es, alle zu seiner
it gangbaren Tonwerkzeuge, die sich irgendwie zur Darstellung
es besonderen Kolorit's eigneten, mit seltenem Kunstverständnis
: seine Zwecke benutzt zu haben. Er war aber außerdem auch dar-
f bedacht, den Chor der Instrumente durch eigene Erfindung zu
eichern. So konstruirte er während seines Köthener Wirkens
717—1723) die „Viola pomposa", ein celloartiges, wie die Vio-
e gehandhabtes Streichinstrument, welches einen fünfsaitigen Be-
g in der Stimmung C G d a ē hatte. Gerber bemerkt darüber:
)ie steife Art, womit zu seiner (Bach's) Zeit die Violonzells behan-
t wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Wer-
, zu der Erfindung der von ihm sogenannten Viola pomposa,
lche bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der
efe und den vier Saiten des Violonzell's, noch eine Quinte, e,
tte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte
n Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Pass-
ien, leichter auszuführen".

Wie aus der letzten von Bach's Suiten für Violoncell-Solo zu er-
en ist, welche ursprünglich für die Viola pomposa geschrieben wurde,
streckte sich der Tonumfang dieses Instrumentes vom großen C bis
m dreigestrichenen g hinauf. Indessen gelangte die Viola pomposa
cht zu allgemeiner Anwendung. Sie überlebte kaum ihren Erfin-
r und verschwand, wie es scheint, noch vor der Gambe aus der
usikpraxis.

Auch Bach's ältester Sohn, Philipp Emanuel, schrieb Einiges
r die Gambe. Darunter befindet sich eine aus drei Stücken beste-
nde Sonate mit Klavier in G-moll [1]), welche angeblich 1759 kom-
nirt wurde. Der dreistimmige Satz ist solid, dabei aber von einer
wissen Nüchternheit und Trockenheit nicht frei.

Unter den erwähnenswerthen Gambenkompositionen des vori-
n Jahrhunderts, welche bis auf unsere Zeit gekommen sind, ist
ch ein ungedruckt gebliebenes Konzert von Giuseppe Tartini, dem

1) Das Manuskript derselben wird in der königl. Bibliothek zu Berlin
fbewahrt.

ruhmreichen Stifter der ehemaligen Paduaner Geigenschule, mit
gleitung des Streichquartetts und zweier Hörner zu verzeichne
Möglicherweise schrieb Tartini es während seines dreijährigen Auf
haltes in Prag (1723—26) für einen deutschen Gambisten, d
um diese Zeit wurde die Gambe in Deutschland noch mit gro
Eifer kultivirt, wogegen sie in Italien durch das Violoncell s
sehr in den Hintergrund des Musiktreibens gedrängt worden w
Tartini's Gambenkonzert trägt alle Merkmale der Ausdru
weise seines Autors, doch ist es zur Hauptsache ebenso veraltet,
alle seine Violinkonzerte. Der Anfangs- und Schlußsatz steh
G-dur, das zwischen beiden Stücken befindliche Grave in D-m
Der mit Ausnahme einiger Doppelgriffe und Akkorde einstimm
Satz der Solostimme ist durchweg im Tenor- und Baßschlüssel
tirt. Bemerkenswerth erscheint es, daß alle Stücke vor dem Schl
tutti mit ausgeschriebenen Kadenzen des Soloinstrumentes in
Art versehen sind, wie es Tartini mehrfach bei seinen Violinkonze
gehalten hat.

Als Zeitgenosse Schenck's that sich im Gambenspiel der Hess
Darmstädtische Kriegsrath Ernst Christian Hesse hervor, welc
am 14. April 1676 in dem thüringischen Orte Großengottern
boren wurde. Gerber sagt von ihm, er sei seiner Zeit der erste
zugleich der berühmteste Gambist Deutschlands gewesen, und
richtet dann weiter: „Nachdem er zu Langensalza und Eisenach s
Schuljahre zugebracht hatte, kam er als Canzeleyaccessist in Da
städtische Dienste, und folgte dem Hofstaat seines neuen Herrn 1
nach Gießen. Auf dieser Akademie setzte er bey seiner Arbeit zugl
seine juristischen Studien fort. 1698 erhielt er von seinem Hofe
Erlaubniß nach Paris zu reisen, um sich daselbst auf der Viol
Gamba, die er schon in frühen Jahren zu studiren angefangen ha
vollkommener zu machen. Er hielt sich daselbst drey Jahre auf,
nahm bei den beiden berühmten Meistern Marais und Forqueray
gleich Unterricht. Da sie heimliche Feinde gegeneinander waren, sah

1) Dasselbe befindet sich in der Autographensammlung des Gr
Wimpfen auf dessen Landsitz bei Graz.

genöthiget, sich gegen den einen Hesse und gegen den andern Sachs nennen. Beyde freueten sich so sehr über seine Geschicklichkeit und ien Wachsthum, daß sie sich wechselsweise mit dem vortrefflichen holaren trozten, den sie itzt hätten. Endlich kam es zwischen ihnen Ausforderung, die Stärke ihres Schülers in einem dazu angelten Conzerte auf die Probe zu setzen. Aber wie erstaunten sie, sie bey der Erscheinung des Herrn Hesse beyde ihren Schüler in 1 fanden. Er machte darauf seinen beyden Meistern, jeden in seiner anier, ganz besondere Ehre. Entfernte sich aber nach diesem Vorle sogleich von Paris."

Nach seiner Rückkehr an den Darmstädter Hof im Jahre 1702 rde Hesse zum Sekretär des Kriegsdepartements und der auswären Angelegenheiten ernannt. Im folgenden Jahre verheirathete sich.

Im Jahr 1705 machte Hesse eine Reise durch Holland und gland, und zwei Jahre später begab er sich nach Italien, um seine nntnisse in der Kompositionskunst zu bereichern. Überall erregte 1 Gambenspiel allgemeine Bewunderung. Auf der Rückreise von ılien besuchte er Wien, und ließ sich mit dem, seiner Zeit als Erter eines hackbrettartigen Instrumentes — es hieß Pantaleon — ühmten Hebenstreit bei Hofe hören. Der Kaiser war so entzückt 1 seinem Spiel, daß er ihm eine goldene Kette mit seinem Bildnis rreichen ließ. Im Jahr 1713 verlor er seine Frau durch den d. Um dieselbe Zeit wurde ihm am Darmstädter Hofe das vakante pellmeisteramt interimistisch übertragen. Inzwischen verheirathete sich wieder, und zwar mit der berühmten Sängerin Johanna sabeth Doebbrecht (Döbricht), 1715 stieg er zu der Stellung eines egskommissars, und 11 Jahre später zu der Würde eines Kriegshes auf. „Um 1719, so berichtet Gerber noch, trat Hesse seine te musikalische Reise in Gesellschaft seiner Gattin nach Dresden den berühmten Festen, bey Gelegenheit des Churprinzl. Beylagers wo zugleich mehrere Opern von Lotti und Heinichen vorgestellt rden. Sie erwarben sich beyde daselbst die ausgezeichnetste Ehre d die reichlichste Vergeltung. Seit dieser Zeit diente er in der ille seinem Hofe bis zu seinem 86. Jahre und starb am 16. May

1762, nachdem ihm jede Art menschlicher Glückseligkeit zu The
worden war. Außer den Singstücken, die er zur Zeit der K
meistervakanz für die Kirche gesetzt hat, hat er viele Sonate
Suiten für die Viola da Gamba hinterlassen, die die ganze S
dieses Instrumentes enthalten."

Hesse hatte zwanzig Kinder, von denen ihn indessen nu
überlebten. Sein ältester Sohn, Ludwig Christian, bildete sich
der väterlichen Leitung zu einem tüchtigen Gambisten aus un
als solcher 1768 in die Dienste des Prinzen von Preußen.

Außer seinem Sohn bildete Hesse den trefflichen Gambens
Joh. Christian Hertel, geb. 1699 in dem schwäbischen
Oettingen. Sein Vater, der beim Fürsten von Oettingen K
meister war, und dann am Herzogl. Hof zu Merseburg in gl
Eigenschaft wirkte, wünschte, daß der Knabe studiren sollte, we
er ihn 1716 die Hallenser Universität beziehen ließ. Hier befa
sich aber vorzugsweise mit Musik, und als er wieder nach Hau
rückkehrte, erhielt er von seinem Vater die Erlaubnis, sich gä
der Kunst widmen zu dürfen. Zugleich erklärte der Herzog von M
burg seine Bereitwilligkeit, ihm die Mittel zu gewähren, sic
weder in Paris unter Marais' und Forqueray's, oder unter H
Anleitung in Darmstadt als Gambist auszubilden. Der junge
entschied sich für Hesse, und dieser nahm ihn ausnahmswei
Schüler an. Nach zweijährigem Studium verließ er Darm
konzertirte an den Höfen zu Eisenach, Merseburg, Weißenfels,
und Köthen und nahm hierauf eine Stelle in der Eisenacher K
an. Während der Jahre 1723—1727 befand er sich auf Rei
Deutschland und Holland, spielte 1732 vor Friedrich dem
Ruppin, als dieser noch Kronprinz war, und übernahm dan
Konzertmeisteramt in Eisenach. Als nach dem Tode seines F
(1742) die Eisenacher Kapelle aufgelöst wurde, erhielt er durch
Benda's Empfehlung den Konzertmeisterposten am Strelitzer
Diese Stellung bekleidete er bis 1753. Ein Jahr darauf sta
Von seinen zahlreichen Kompositionen wurden nur sechs S
für Violine solo e continuo 1727 in Amsterdam veröffentlich

Als namhafte, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

ɪrende deutsche Gambisten sind noch zu nennen: Emmerling, Hard ɪd Bellermann. Der erste dieser Männer, geb. zu Eisleben, war ns Jahr 1730 Kammermusiker und Violdigambist beim Markgrafen ɪdwig von Brandenburg, und auch Instrumentalkomponist, wie erber berichtet.

Johann Daniel Hard, geb. 8. Mai 1696 in Frankfurt am lain, stand zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn fünf Jahre hindurch s Gambenspieler und Kämmerer in Diensten des Königs Stanis- us während dessen Aufenthalt zu Zweibrücken, worauf er Kammer- usikus beim Bischof von Würzburg und Herzog von Franken, Joh. hil. Franz v. Schönborn wurde. Nach vier Jahren verließ er auch esen Dienst und nahm 1725 eine Stelle als Kammermusiker am ürtemberger Hofe an. Weiterhin rückte er zum Konzertmeister ɪd schließlich unter dem Herzog Carl Eugen zum Kapellmeister auf. as letztere Amt bekleidete er in Stuttgart noch 1757. Weitere achrichten fehlen über ihn.

Constantin Bellermann, kaiserl. gekr. Poet, wie ihn Gerber ɛnnt, befleißigte sich als Liebhaber des Gambenspieles. Er wurde 396 in Erfurt geboren, studirte „daselbst die Rechte und übte dabey e Musik sowohl in Ansehung der Komposition als auch in An- hung des Spielens der Laute, Gambe, Violin und Flöte. Er erhielt n Ruf 1719 nach Münden als Kantor und dann 1741 als Rector ɪ dasiger Schule." Von seinen vielen ungedruckt gebliebenen Kom- ɔsitionen, unter denen sich Kirchenstücke, Kantaten, eine Oper, Lau- nsuiten, Konzerte für Oboe d'Amour und Flöte, Klavierkonzerte it Violine, Ouverturen befinden, seien hier nur sechs Sonaten r Flöte, Gambe und Klavier hervorgehoben. Das Jahr seines odes ist unbekannt.

Unter den deutschen Gambenspielern der ersten Hälfte des 18. ahrhunderts figurirte auch eine weibliche Gestalt. Es war Doro- ɛea v. Ried, eine der vier Töchter des österreichischen Musikers For- natus Ried. „Von ihnen meldet Johann Frauenlob, so sagt Gerber, der Vorrede von gelehrten Weibern: daß obgleich zwey davon noch hr jung und die eine kaum acht Jahre alt gewesen sey; so habe sie ch ihr Vater in der Musik so weit gebracht, daß sie nebst ihren

zween Brüdern, in Wien, Prag, Leipzig, Wittenberg und an
Orten solche Proben abgelegt hätten, welche jederman in Ersta
gesetzt, indem man eher eine himmlische, als menschliche Musi
hören geglaubt hätte."

Auch einer fürstlichen Persönlichkeit, nämlich der des Kurfü
Maximilian Joseph, geb. 28. März 1728, gest. 30. Decbr. 1
ist hier zu gedenken. Er spielte Violine und Violoncell, hauptsäc
aber war er ein vortrefflicher Gambist. Burney, der ihn 1772 h
sagt, daß „er auch kein großer Prinz zu sein brauchte, um seine
tigkeit, seinen Vortrag des Adagio und seine Pünktlichkeit im
maße vortrefflich zu finden." Maximilian komponirte auch.
Kompositionslehrer war Bernasconi.

Endlich ist noch als ein Gambist ersten Ranges Karl Fried
Abel zu erwähnen. Er wurde um 1725 zu Köthen geboren, wo
Vater als Gambenspieler in der fürstlichen Kapelle angestellt war.
junge Abel „genoß, so berichtet Gerber, als Thomasschüler zu Lei
wahrscheinlich den Unterricht des großen Seb. Bach, kam darauf
1748 in die königl. Poln. Kapelle nach Dresden, wo er in der b
endsten Periode von Hassen's Leben und der dasigen Musik überh
beynahe zehn Jahre hindurch, Zeit genug fand, seinen Geschma
bilden. [1]). Ein Zwist aber mit dem Oberkapellmeister Hasse ma
daß er nach dem D. Burney schon 1758 auf gut Glück mit drey
lern in der Tasche, diesen Hof verließ. Um nun dies Kapital zu
mehren, wanderte er mit dem Mst. von sechs Sinfonien beladen
Fuße, nach Leipzig; wo ihn auch die Großmuth des Verlegers
Sinfonien um sechs Ducaten reicher machte. Nun aber ging es
einem deutschen Hofe zum andern, wo sein Vertrauen auf sich
durch wiederholte gute Aufnahme und Belohnungen, nicht w
gewann. Endlich wandte er sich, und das schon im Jahre 1759,
London, wo er sogleich an dem zuletzt verstorbenen Herzoge von
einen großen Patron fand, der ihn so lange hinlänglich unterstü
bis die Kapelle der Königin errichtet wurde, wobey er, mit

1) Nach Fürstenau's Angabe war Abel in Dresden als Violoncellist
girt. S. dessen Geschichte der Musik u. des Theaters am Kurfürstl. sächs.
Bd. II. S. 240.

Charakter eines königl. Kammermusikus, und mit einem Jahrgehalte von 1400 Thalern, sogleich angestellt wurde. Diese Einnahme, nebst seinen einträglichen Informationen, wurde aber dadurch noch merklich erhöhet, daß ihm die dasigen Notenhändler für sechs Sinfonien 700 Thaler als eine bestimmte Summe zahlten. Sein Geschäft im Konzerte der Königin war gewöhnlich, die Bratsche auf seiner Gambe zu spielen, und nur dann und wann, in Bach's [1]) Abwesenheit auf dem Flügel zu accompagniren. Mehrere Jahre hielt er sich den Sommer über in Paris auf, wo er in dem Hause eines Generalpächters, nicht nur jedesmal eine freundschaftliche Aufnahme, sondern auch, was ihm lieber als alles war, die besten Weine fand. — Bey seiner ersten Erscheinung in London nahm seine Discretion, sein Geschmack und seine pathetische Manier des Ausdrucks beym Vortrage seiner Adagio's, die jungen Virtuosen so sehr ein, daß sie bald mit wenigerm Aufwande von Noten und mit glücklicherm Erfolge, alle seiner Schule folgten. Überhaupt machten ihn sein Geschmack und seine Kenntnisse zum Schiedsrichter in allen streitigen Punkten, so daß er bey den verwickeltsten Vorfällen als ein infallibles Orakel angesehen wurde. Bey seiner Fertigkeit auf der Gambe, besaß er noch, gleich mehrern ältern Virtuosen, das Talent, durch freye Fantasien und gelehrte Modulationen seine Zuhörer in Verwunderung und Staunen zu setzen. Und ob er gleich des Flügels ungleich weniger mächtig war; so wußte er doch auch hier mit tiefer Einsicht und unendlicher Abwechselung im Arpeggio zu moduliren. —"

„Abel hielt sich bis 1782 in London auf, in welchem Jahre ihn das Verlangen, seinen Bruder und sein Vaterland noch einmal zu sehen, nach Deutschland trieb. Auf dieser Reise war es, wo er zu Berlin und Ludwigslust, noch in seinem Alter, die Größe seiner Kunst, seinen mächtigen Ausdruck, seinen schönen Ton und rührenden Vortrag auf der Gambe bewies. Der jetzige König, damaliger Kronprinz von Preußen, vor dem er sich in Berlin hören ließ, beschenkte ihn mit einer kostbaren Dose und 100 Stück Louisd'or. Wenige

1) Der jüngste Sohn Seb. Bach's, mit Vornamen Joh. Christian, geb. 1735 in Leipzig, gest. 1782 zu London, wohin er 1759 als Oberkapellmeister berufen wurde.

Jahre darauf hielt er sich noch wegen seinen zerrütteten Umstände[n] einige Zeit in Paris auf. Kehrte aber wieder nach London zurü[ck] und starb daselbst am 22. Juni 1787 nach dreyer Tage Schlaf, ohn[e] die geringsten Schmerzen. Noch kurz vor seinem Tode spielte er ei[n] neu verfertigtes Solo, worüber selbst seine wärmsten Bewunder[er] erstaunten. Besonders waren seine Cadenzen vortrefflich."

Soweit Gerber. Es ist auffallend, daß sich unter Abel's zahl-reich veröffentlichten Werken, die theils in Konzerten und Orchester- und theils in Kammermusikstücken bestehen, keine Gambenkomposi-tionen befinden. Dies dürfte sich daraus erklären, daß die Glanzzeit der Gambe mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorüber war. Sie kam aus der Mode und mit ihr auch die Gamben-musik, statt deren man nun Violoncellkompositionen verlangte. Von manchen Seiten wurde dieser Wechsel ebenso sehr beklagt, wie es nach Verweisung der Laute in das Raritätenkabinett oder in die Rumpel-kammer der Fall war.

Nach Abel ist kein deutscher Gambist von hervorragender Bedeu-tung weiter zu verzeichnen. Die Gambe wurde von Mitte des vo-rigen Jahrhunderts ab mehr und mehr durch das inzwischen in den Vordergrund getretene Violoncell verdrängt, und so widmeten sich die jungen Talente vorzugsweise diesem Instrumente neben der, an die Spitze der Musikpraxis getretenen Violine.

Zu den Saiteninstrumenten, welche das gleiche Schicksal der Gambe hatten, gehörten auch die Viola bastarda und die Viola di Bor-done (deutsch Bariton). Das erstere Tonwerkzeug war von Figur etwas völliger als die Gambe, und hatte einen Bezug von 6-7 Saiten.[1] Um die Resonanz zu verstärken, waren unter dem Griffbrett und Steg, ähnlich wie bei der Viola d'amour (Viola d'amore), eben so viel Stahlsaiten angebracht, welchen man die Stimmung der über dem Griffbrett liegenden Saiten gab. Eine andere Abart der Gambe war das im vorigen Jahrhundert kultivirte Bariton. In Leopold Mo-zart's Violinschule findet sich folgende Beschreibung davon: „Dieses

1) Nach Pohl's Angabe wurde die Zahl dieser Metallsaiten bis zu 2[?] erhöht. S. C. F. Pohl: Haydn I, 250. Dort findet man ausführliche Mit-theilungen über das Bariton und die Barítonkomposition.

Instrument hat, gleich der Gambe 6 bis 7 Seyten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo neun oder auch zehn messingene und stählerne Seytén hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret, und geknippet werden; also zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben gespannten Darmseiten die Hauptstimme abgeiget, der Daume durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Baß dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzet seyn. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente." Aus dieser Beschreibung geht hervor, daß das Bariton ein Baßinstrument nach Art der Viola d'amour war.

Das Bariton war zeitweilig namentlich in Oesterreich sehr beliebt. Mehrere österreichische Tonsetzer, wie z. B. Eybler, Weigl und Pichl, an ihrer Spitze Joseph Haydn, lieferten für dieses Instrument Kompositionen. Der letztere Meister erhielt Anregung dazu durch seinen Brodherren, den Fürsten Esterhazy, welcher dem Bariton seine besondere Gunst zuwandte. Haydn schrieb nicht weniger als 175 Musikstücke für dasselbe[1]). Die Stimmung der Griffsaiten des Bariton war übrigens im Prinzip diejenige der Gambe.

Als ein ausgezeichneter Bariton-Virtuose galt der Wiener Anton Lidl, welcher gegen 1740 geboren wurde. Gerber sagt von ihm, er habe sein Instrument, „so ohngefähr 1700 erfunden worden, noch mehr vervollkommnet. Es ist an Gestalt der Viola da Gamba gleich, außer daß es hinten messingene Saiten hat, die zu gleicher Zeit mit dem Daumen gespielt werden müssen. Diese untern Saiten hat er bis auf 27 vermehret, worunter auch die halben Töne mit begriffen sind. Er soll ein ungemeiner Künstler auf diesem Instrumente seyn. Der Verf. des Alman. von 1782 sagt: Sein Vortrag besteht in süßer Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, in überraschenden Bindungen mit der harmonievollsten Melodie." Nach Burney's Angabe lebte Lidl im Jahr 1789 nicht mehr. Bis 1783 hatte er in Amsterdam und Paris Duos, Quartette und Quintette, insgesammt sieben Werke, drucken lassen. Seine Gambenkompositionen blieben unveröffentlicht.

---

1) Pohl: Haydn I, 257.

Das Bariton verschwand mit der Gambe im Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus der Musikpraxis.

In Italien vollzog sich um dieselbe Zeit, oder wohl noch etwas früher derselbe Wechsel, nachdem dort durch Franciscello, von dem später die Rede sein wird, ein lebhaftes Interesse für das Violoncell angefacht worden war. Ohnehin scheint in dem Lande der Künste, wie die aus Maugar's Schrift bereits gegebenen Citate erkennen lassen, gerade für das höhere Studium der Gambe keine besondere Vorliebe geherrscht zu haben, sei es nun, daß unter den Streichinstrumenten die Kultivirung der Violine, welche vom 17. Jahrhundert ab dort ganz entschieden in den Vordergrund der Musikpflege getreten war, zur Hauptsache betrieben wurde, oder daß die italienischen Tonsetzer sich mit der Gambe nicht sonderlich befaßten. Thatsächlich hat es, soweit man zu sehen vermag, mit Ausnahme Tartini's kein nennenswerther italienischer Komponist der Mühe werth erachtet, sie in den Bereich seiner schöpferischen Thätigkeit zu ziehen.

Außer Ferabosco, von dem schon die Rede war, sind an namhaften italienischen Baß-Violenspielern und Gambisten zunächst Alessandro Romano, mit dem Beinamen della Viola und Teobaldo Gatti zu erwähnen. Romano wurde gegen 1530 zu Rom geboren, und trat 1560 als Sänger in die päpstliche (sixtinische) Kapelle. Später wurde er unter dem Namen Giulio Cesare Confrater des Klosters Monte Oliveto. Doch fühlte er sich dort auf die Dauer nicht behaglich, da er durch seine Unverträglichkeit mit mehreren seiner Ordensbrüder in Streit und Uneinigkeit gerieth. Seine zwischen den Jahren 1572—1579 gedruckten Kompositionen bestehen aus Canzonen alla napolitana zu fünf Stimmen, und einem Buch fünfstimmiger Motetten.

Teobaldo Gatti, geb. zu Florenz gegen 1650, zeichnete sich nicht nur als Gambenspieler aus, sondern machte sich auch seiner Zeit als Opernkomponist bekannt. In letzterer Hinsicht lehnte er sich an Lully an, dessen erste Opernouvertüre ihm so imponirte, daß er beschloß nach Paris zu reisen, um seinem berühmten Landsmann zu huldigen. Lully, dem dies schmeichelte, zeigte sich für die ihm bewiesene Aufmerksamkeit dadurch erkenntlich, daß er Gatti zum Mitglied des

:iſer Opernorcheſters machte, welche Stellung er beinahe fünfzig
ıre hindurch bekleidete.[1]) Er ſtarb 1727 zu Paris. Dort erſchienen
)6 zwölf „airs italiens“ von ihm, unter denen ſich zwei zwei-
ımige befinden.

Als tüchtige italieniſche Gambiſten werden außerdem Marco
ıticelli und Carlo Ambroſio Lunati[2]) von Mailand, mit
ı Beinamen „il Gobbo della Regina“ angeführt. Letzterer kam
ȷrend der Regierung König James II. nach England. Näheres
über dieſe beiden Inſtrumentaliſten nicht bekannt.

Erwähnenswerth iſt an dieſer Stelle noch, daß die berühmte
ieniſche Sängerin Leonora Baroni, geb. gegen 1610, nach
ıugar's Zeugnis eine geſchickte Theorben- und Gambenſpielerin
r. Als ſolche begleitete ſie ſich ihre Geſangsvorträge ſelbſt.

Es iſt ſchon darauf hingewieſen worden, daß die Viola da
mba, welche beinahe drei Jahrhunderte hindurch — (denn der
asso di Viola“ oder die „große Geige“ Gerle's war im Grunde auch
e Gambe, obwohl noch in etwas primitiver Geſtalt) eine wichtige
lle, ſowohl als Orcheſter- wie als Soloinſtrument ſpielte, im Laufe
18. Jahrhunderts vom Violoncell verdrängt wurde. Nachdem
Stelle des Cornet's (Zinken) und der Diskant-Viola (franz. Par-
ssus de viole), als melodieführendes Inſtrument die Violine ge-
ten war, mußte man nothwendigerweiſe darauf denken, ein Äqui-
ent für die Baßlage des Streichquartetts zu ſchaffen, weil die
ngebung der Gambe ſich im Verhältniß zur Geige beim Enſemble-
el als zu wenig kräftig und markig erwies. Mattheſon ſagt in
ıem 1713 erſchienenen „Neu eröffneten Orcheſtre“ von ihr: „Die
ıſelnde Viola die Gamba, Gall. Basse de Viole, eigentlich alſo
ıant, iſt ein ſchönes, delicates Instrument, und wer ſich darauff
ȷnalisiren will, muß die Hände nicht lange im Sack ſtecken, ...
r meiſter Gebrauch bey Concerten iſt nur zur Verſtärckung des

1) Gerber bezeichnet ihn als Violoncelliſten, was wohl auf einem Irrthum
uhen dürfte, da in dem Pariſer Opernorcheſter bis 1727 ſo viel man weiß, nur
ımbiſten thätig waren. Indeſſen mag er beide Inſtrumente geſpielt haben.

2) S. „The History of the Violin by W. Sandys and Simon Andrew
rster. London, 1864.“

Basses, und praetendiren einige gar einen General-Bass darauf zu wege zu bringen, wovon ich noch biß dato eine vollenkommen Probe zu sehen das Glück nicht gehabt habe."

Im Gegensatz zu dieser letzteren, etwas sarkastischen Bemerkung Mattheson's steht, was Gerber hundert Jahre später Bd. I S. seines „neuen" Tonkünstlerlexikon's über die Gambe sagt. Dort heißt es: „Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein (Abel's) Instrument mit ihm im Jahr 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, satzweise, in allen Formaten, groß und klein, verfertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie müßte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius oder als ein saitenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgesucht werden. Abermals ein trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabey der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, sumsenden Violengetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende (!) Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musiken die Instrumente nicht hoch und schreyend genug gewählt werden" [1]). Man sieht, Gerber hatte, obwohl er selbst Cello spielte, ihm also dies Instrument genau bekannt war, nicht nur das Mißverhältniß zwischen dem Chor der Geigen und dem der Gamben im Orchester hinsichtlich der Tongebung bemerkt, sondern auch den Umstand, daß die Gambe durch die schöpferische

---

1) Was würde Gerber wohl sagen, wenn er das heutige Aufgebot an instrumentalen Mitteln für die Orchesterkomposition erlebt hätte?!

hätigkeit Haydn's und Mozart's im Gebiet der höheren Instrumen-
lmusik völlig überflüssig gemacht worden war. Und ebenso waren
m die prävalirenden Eigenschaften des Violoncell's über die Gambe
s Soloinstrument entgangen, obwohl ihm die hervorragenden Er-
lge der Cellovirtuosen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhun-
rts nicht unbekannt geblieben sein konnten. Hiernach scheint es,
s ob Gerber eine spezielle Vorliebe für die Gambe hatte, — ein
eschmack, den wohl nur noch wenige seiner Zeitgenossen mit ihm
eilten.

Die von Gerber[1]) aufgestellte Behauptung, der französische
eistliche Tardieu von Tarascon habe „um's Jahr 1708" das Vio-
ncell erfunden, ist einfach in das Reich der Fabel zu verweisen,
nn dies Instrument existirte schon lange vorher in Italien.[2])

Fetis bemerkt (S. 47) in seiner Schrift: „Antoine Stradivari",
aris 1856), das „Violoncell" sei schon von Prätorius in dessen
yntagma mus." (1614—1620) erwähnt, was auf einem Irrthum
ruht, da das genannte Werk weder den Namen noch die Abbildung
eses Instrumentes enthält[3]). Doch dürfte das Violoncell um diese
eit in Italien bereits in Gebrauch gewesen sein, denn nach Rob.

---

1) Gerber's altes Tonkünstlerlexikon S. 617 und Anhang S. 86.

2) In der Vorrede der schon erwähnten Violoncellschule von Corrette ist die
haltbare Behauptung aufgestellt, daß das Violoncell von „Bonocini (Bonon-
ni) presentement maitre de Chapelle du Roi de Portugal" erfunden
orden sei. Ein Bononcini, mit Vornamen Domenico, lebte thatsächlich um
37 am Lissaboner Hofe. Er stand damals nach Fétis Angabe im Alter von
Jahren. Hiernach müßte er 1652 geboren sein. Das Violoncell kann er
er nicht erfunden haben (wenn überhaupt von einer Erfindung desselben ge-
rochen werden darf), da es nachweislich schon vor seiner Geburt existirte. Es
zudem gar nicht einmal erwiesen, ob Domenico Bononcini Cellist war.
ahrscheinlich hat Corrette ihn mit dem später zu erwähnenden Giov. Battista
onencini verwechselt.

3) Eine andere Unrichtigkeit in Fétis „Stradivari" (S. 46) ist, daß der
ame „Violino" schon in Lanfranco's 1533 erschienener Schrift „Scintille"
rkommen soll. Diese Angabe hat Konfusion angerichtet. Auch ich habe sie,
e mir Lanfranco's Schrift zugänglich geworden, bona fide in meiner „Ge-
ichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts" (S. 73) benutzt, und stelle
hiermit richtig. Das Wort „Violino" kommt nämlich bei Lanfranco gar
cht vor, sondern immer nur der Terminus „Violone", d. h. Baßgeige.

Eitner's Mittheilung[1]) ist dasselbe in einem Druck vom Jahr 16 und dann in einem 1660 erschienenen Werk von Freschi als „V loncino“ erwähnt. In Arresti's Sonaten zu 2 und 3 Stimmen Jahr 1665 wird es „Violoncello“ genannt.

Sehr nahe lag es für die italienischen Meister des Instru tenbaues nach Analogie der, von Mitte des 16. Jahrhunderts bereits in Gebrauch gekommenen Violine ein entsprechendes B instrument herzustellen, und dies geschah unzweifelhaft schon g Ende des 16. Jahrhunderts. Von dem Brescianer Gaspard da S (1550—1612), ist es erwiesen[2]). Ob Andreas Amati, Begrü der ruhmreichen Cremoneser Schule, geb. 1520 gest. 1580, gleichen Tonwerkzeuge gebaut hat, erscheint zweifelhaft.

Augenscheinlich war bei der Konstruktion des Violoncello's e sowohl die Gambe, wie die Violine maßgebend. Von der letzt wurden dafür die Umrisse des Schallkastens, die gewölbte Ur decke, welche die ältere Gambe — deren Boden platt war — n hatte, sowie die F-Löcher, und das bündefreie Griffbrett entlehnt erstere dagegen war maßgebend für die Größenverhältnisse des V loncell's. Dieses baute man, wie die Gambe, in kleineren größeren Verhältnissen, bis Stradivari ein mustergiltiges For dafür feststellte. Ob der berühmteste deutsche Geigenbauer Ja Stainer (geb. 1621, gest. 1683) Violoncelle gebaut hat, wird Kennern stark bezweifelt. Dagegen ist es sicher, daß er Gan fertigte, welche mehrfach zu Violoncellen umgewandelt sind.

Nach Eitner's vorerwähnten Angaben ist, wie es sche das zuletzt genannte Instrument zunächst „Violoncino“, und ei Zeit danach erst „Violoncello“ genannt worden. Die italienis Endsylben ino und ello haben eine diminutive Bedeutung und daher jene beiden Benennungen miteinander identisch. Wie „Vio die Verkleinerung von „Viola“, ebenso sind „Violoncino“ und „V loncello“ Diminutiva von „Violone“. Unsere heutige Bra aber, welche gleichfalls um jene Zeit aus der Alt- oder Tenor-V

1) S. „Monatshefte für Musikgeschichte“, Jahrg. XVI, Nr. 3.

2) Der rühmlich bekannte Geigenmacher Aug. Riechers in Berlin b ein Violoncell von Gaspard da Salò (kleines Format).

dem Vorbild der Violine hervorging, erhielt den Namen „Viola
)raccio“, was so viel heißt, wie Arm-Viole. Außer der Viola
)raccio gab es noch eine „Viola da spalla“, welche nicht unter
Kinn geschoben wurde, sondern auf der linken Schulter ruhte.
: dieses Baß-Instrument bemerkt Mattheson: „Insonderheit hat
'iola di Spala, oder Schulter-Viole einen großen Effect beym
)mpagnement, weil sie starck durchschneiden, und die Tohne
exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher
ısgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit
n Bande an der Brust befestiget, und gleichsam auff die rechte
ılter geworffen, hat also nichts, daß seinen Resonantz im gering-
auffhält oder verhindert“.

Wir kehren zu dem Violoncell zurück. Dasselbe bot dem Spie-
vei sehr bedeutende Vortheile vor der Gambe. Einmal war die
ertechnik auf ihm eine völlig unbeengte, weil sein Griffbrett keine
ce hatte, welche dem Gambenspiel in Betreff der Läufer und
ıgenbildung sowie des Lagenwechsels ein wesentliches Hemmnis
legten. Dann auch konnte der Spieler auf dem Violoncell
nachdrücklicheres Angreifen der einzelnen Saite mit dem Bogen
Ton erzielen, als auf der Gambe. Bei dieser war der obere
des Steges, über welchen die Saiten hinliefen, für das akkor-
: oder mehrstimmige Spiel so flach geschnitten, daß eine kräftige
ildung vermieden werden mußte, wenn man nicht die Nachbar-
ı in Mitleidenschaft ziehen wollte. Der Steg des Cello's hin-
: hatte eine mehr convexe Form, wodurch freilich das mehr-
ıige Spiel ausgeschlossen war. Bekanntlich sind bei diesem In-
ıent, wie auf der Violine, nur Doppelgriffe und Akkorde mög-
und die letzteren nur gebrochen. In dieser Weise wurde das
ncell ehedem bei Aufführungen von Opern und Oratorien zur
-Begleitung der Recitative benutzt, wofür natürlich die musik-
:tische Durchbildung der betreffenden Spieler erforderlich war,
sie bezifferte Bässe à vista auszuführen hatten.

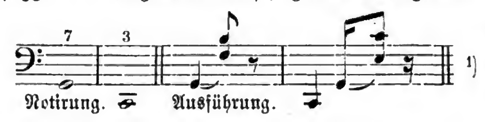
Schon Corrette giebt in seiner Violoncellschule (1741) eine
tung zum Begleiten der Recitative. Diese Erklärung ist aber
erschöpfende. Eine solche findet sich erst in der von Baillot,

Levasseur, Catel und Baudiot für das Pariser Konservatorium b
arbeiteten Celloschule, welche 1804 im Druck erschien. In derjel
heißt es:

„Um ein Recitativ gut zu begleiten, muß man von der Harm
und von dem Violoncell eine vollkommene Kenntnis haben; m
muß mit bezifferten Baßstimmen vertraut sein und sie fertig au
üben wissen. Wer das kann, hat den Gipfel der Kunst errei
denn dies setzt viele dazu nöthige Kenntnisse, und noch mehr die B
urtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.

Wenn der begleitende Baßspieler in der Auflösung der Di
nanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt an
geben weiß, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Kad
machen soll, wenn er in seinen Akkorden verbotene Quinten u
Oktaven nicht zu vermeiden versteht: so läuft er Gefahr, den Sän
zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangeneh
Effekt hervorbringen.

Da in guten Werken das Recitativ immer einen wohlgeo
neten Gang geht, und sich nach dem Charakter der Rolle, nach
vorgestellten Situation und nach der Stimme des Sängers rich
so muß bei Begleitung desselben 1) die Stärke des Tones dem Ha
affekt angemessen sein, denn die Begleitung soll den Gesang un
stützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bede
2) Der Akkord muß nicht wiederholt werden, außer wenn die H
monie wechselt. 3) Die Begleitung muß ganz einfach sein, ohne V
brämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf
Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit ein
kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin beste
daß man die Töne des Akkords angiebt. 4) Man soll den Ak
ohne Arpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben:



1)

1) Die Franzosen nannten diese Art das Recitativ zu begleiten „le r
tatif italien“.

Baudiot bemerkt in seiner Violoncellschule, welche später er-
ien als die obige, Folgendes über die Begleitung des Recitativ's:
„Es kommt zuweilen vor, daß die Darsteller auf der Scene ver-
ilen, ohne zu recitiren (parler), sei es nun, daß sie den Text ver-
sen haben, welchen sie vortragen sollen, oder daß sie aus einem
deren Grunde schweigen. Mitunter zögern sie auch mit ihrem Er-
einen auf der Bühne. In diesen Fällen kann der Akkompagnist
h. der begleitende Cellist) kurze Vorspiele und Verzierungen nach
nem Belieben machen. Aber er muß darin bescheiden sein und
ne Ornamente im schicklichen Moment, und stets mit Geschmack
wenden.[1]

Von der Kunst des Violoncellbaues gilt ganz dasselbe, wie von
Violine. Die Erzeugnisse der altitalienischen Meister überragen
ch in Betreff des Cello's diejenigen aller anderen Nationen. Unter
nen sind am meisten, und mit vollem Recht, die Fabrikate Nicolaus
nati's, Stradivari's und Gius. Guarneri's del Gesù bevorzugt[2].
Stradivari und Amati bauten ihre Celli in zwei verschiedenen
rmaten. Die größeren nannte man ehedem „il Basso", während
kleineren als die eigentlichen Violoncelli bezeichnet wurden.
tztere Art ist die bevorzugtere, weil handlichere; sie wird heutzutage
s mustergiltiges Vorbild benutzt.

Was den Violoncellbogen betrifft, welcher in der ersten Hälfte
s 18. Jahrhunderts folgende Gestalt hatte[3],



1) Das Begleiten der Recitative mit dem Violoncell war bis weit in unser
hrhundert hinein üblich. Ich habe es in Italien bei Aufführung älterer
ern sogar noch im Jahre 1873 gehört. Ob diese Praxis dort jetzt noch besteht,
mag ich nicht zu sagen. In Deutschland ist sie bereits seit Decennien ab-
chafft.

2) Die vielfach verbreitete Meinung, Giuseppe Guarneri del Gesù habe
ne Violoncelle gebaut, ist unbegründet. Aug. Riechers theilt mir mit, daß
rr Major H......r in Berlin ein Cello von diesem Meister besitze, welches
zweifelhaft echt sei. Doch scheint es, als ob dieses Mitglied der Familie Guar-
i nur einige wenige Celli gebaut hat.

3) Die obige Abbildung ist aus Corrette's Violoncellschule entnommen
rden, welche 1741 veröffentlicht wurde.

so ging seine Ausbildung Hand in Hand mit derjenigen des Vio
bogens. Die Verbesserungen, welche dem letzteren successive zu T
wurden, gingen auch auf den ersteren über. Seine höchste Vol
dung erhielt der Streichbogen durch den Franzosen Francois Tou
Dieser ist bis auf den heutigen Tag in seinem Fach unübertro
geblieben. Doch hat die Anfertigung guter Geigen- und Cellobo
sich in neuerer Zeit sehr verallgemeinert, und namentlich in
voigtländischen Orte Markneukirchen ist die Bogenfabrikation gle
wie der Instrumentenbau zu bedeutendem Aufschwung gelangt[1].

---

1) In meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister" (Aufl. II, Brei
und Härtel, 1883) habe ich Näheres darüber, sowie über die Erzeugnisse der
deutschen und franz. Meister gesagt, weshalb ich es hier nicht wiederholen.
S. auch „Die Fabrikation musikalischer Instrumente im sächsischen Voigtl
von Fürstenau und Berthold, 1876.

Die Kunst des Violoncellspiels im 18. Jahrhundert.

Das Violoncell nahm im 17. Jahrhundert noch eine sehr unter-
ırdnete und bescheidene Stellung ein; es wurde während des an-
ıebenen Zeitraumes mit ganz vereinzelten Ausnahmen nur als
faches Baßinstrument im Orchester benutzt. Zu Beginn des
. Jahrhunderts war dies aber schon wesentlich anders, denn Matthe-
: sagt in seinem 1713 erschienenen „Neu eröffneten Orchestre“:
er hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola
Spala, sind kleine Bass-Geigen, in Vergleichung der größern,
t 5 auch wol 6 Sayten, worauff man mit leichterer Arbeit als
f den großen Machinen (Mattheson meint den Kontrabaß)[1] aller-
ıd geschwinde Sachen, Variationes und Mannieren machen kan.“

Begreiflicherweise bedurfte es einiger Zeit, ehe sich die Spieler,
lche an das bündefreie Griffbrett des Violoncells nicht gewöhnt
ren, mit der von der Gambe wesentlich abweichenden Finger-
ınik desselben vertraut gemacht hatten. Man blieb dabei, gleichwie
fangs bei der Violine[2], zunächst auf den unteren Theil des Griff-
tts beschränkt. Der Daumenaufsatz, vermöge dessen mit Sicher-

---

1) Über diesen äußert sich Mattheson in seiner originellen Weise a. a. O. ıendermaßen: „Der brummende Violone, Gall. Basse de Violon, Teutsch: ıße Bass-Geige, ist vollenkommen zweymahl, ja offt mehrmahl so groß als vorhergehenden, folglich sind auch die Sayten, ihrer Dicke und Länge nach, à ıportion. Ihr Tohn ist sechzehnfüßig, und ein wichtiges bündiges Fundant zu vollstimmigen Sachen, als Chören und dergleichen, nicht weniger auch Arien und sogar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig, weil ihr er Klang weiter hin summet, und vernommen wird, als des Claviers und erer bassirenden Instrumenten. Es mag aber wohl Pferde-Arbeit seyn, ın einer diß Ungeheuer 3. biß 4. Stunden unabläßig handhaben soll.“

2) In Betreff derselben verweise ich auf meine Schrift: „Die Violine und Meister“, Aufl. II, 1883, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

heit die höheren und höchsten Positionen auf dem Griffbrett al
fixirt und beherrscht werden können, dürfte vor dem Anfang
18. Jahrhunderts schwerlich bekannt gewesen sein. Das Violon
hatte um diese Zeit, wie aus Mattheson's soeben erwähntem S
hervorgeht, mitunter noch einen Bezug von fünf und selbst von se
Saiten nach Art der Gambe. Bei dem fünfsaitigen Bezug war
Stimmung:



Der schon erwähnte Abbé Tardieu, welcher Violoncell spiel
hatte nach Gerber's Angabe eben dieselbe Stimmung auf sein
Instrument. Etwa im dritten Dezennium des vorigen Jahrhunde
gaben diejenigen, welche sich des fünfsaitigen Bezugs bedient
die höchste Saite (das d) preis. Von da ab kam ganz allgem
der viersaitige Bezug mit der Stimmung C G d a in Gebrauch. D
letztere war übrigens nichts Neues. Schon Prätorius giebt sie
seinem Syntagma mus. für die „Baß Viol de Braccio" an[1].

In Deutschland erfolgte die Benutzung des Violoncells a
Orchesterinstrument später als in Italien, doch immer noch früh
als in Frankreich. Denn während es bei der Pariser Oper erst 17
durch den weiterhin zu erwähnenden Cellisten Batistin eingefüh
wurde, gebrauchte man es in der Wiener Hofkapelle schon seit 168
Nächstdem folgte die kursächsische Hofkapelle zu Dresden im Ja
1709 mit der Anstellung von vier Violoncellisten. Ihre Namen si
Daniel Hennig, Agostino Antonio de Rossi, Jean Baptiste José
Houbondel und Juan Prach de Tilloy[2]. Da zwei von die

1) Michel Corrette gedenkt in der Vorrede zu seiner bereits erwähn
Violoncellschule eines vor Aufnahme des Violoncells in Frankreich üblic
wesenen Streichinstrumentes mit der Stimmung B F c g, welches er „la gr
basse de Violon" nennt. Dieses Tonwerkzeug dürfte mit dem von Matth
als „Basse de Violon" bezeichneten Instrument identisch sein.

2) Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe
Kurfürsten von Sachsen". S. 50 f.

ielern französische Namen haben, so darf man annehmen, daß das cloncell in Frankreich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts rtreter gefunden hatte.

Das von Wien und Dresden gegebene Beispiel fand bald auch anderen deutschen Höfen Nachahmung. Einen Beweis dafür ert die Kapelle des Herzogs Karl Ulrich von Holstein-Gottorp. s dieser Fürst, der nachmalige Schwiegersohn Peter d. Gr., sich öthigt sah, 1720 seinen Aufenthalt am kaiserl. russ. Hofe zu men, folgte ihm seine Kapelle dahin, in welcher sich ein Cellist and[1]).

Die Einführung des Violoncells in das Pariser Opernorchester eint, da die Gambe sich in Frankreich großer Beliebtheit erfreute[2]), ht ohne Schwierigkeit erfolgt zu sein, wozu wohl die Gambisten, lche sich in ihren vermeintlichen Rechten beeinträchtigt glauben chten, wesentlich mit beitrugen. Denn in einer zu Amsterdam 57 in französischer Sprache erschienenen Schrift: „Observations r la Musique“ u. s. w. heißt es:

„La seule basse de viole à déclaré la guerre au violonlle qui a remporté la victoire et elle a été si complète que n craint maintenant que la fameuse viole, l'incomparable ilienne, ne soit vendue à quelque inventaire à un prix diocre et que quelque luthier profane ne s'avise d'en faire e enseigne.“

Ganz so schlimm, wie die letzten Worte dieser Kundgebung uben machen möchten, war es nicht. Wenn auch das Violoncell Gambe im Orchester vollständig überflüssig machte, so kultivirte n die letztere doch als Soloinstrument noch eine Weile fort, und nche der guten alten Gamben wurden im Laufe der Zeit von den strumentenmachern zu Violoncellen umgewandelt und für den weien Gebrauch nutzbar gemacht, während allerdings die geringeren

1) Hiller's „Wöchentliche Nachrichten“ vom 21. Mai 1770.

2) Matthesen sagt in seinem „Neueröffneten Orchestre“ ausdrücklich, daß s Instrument (Basse de Viole) „in Frankreich sonderlich hoch gehalten und oliret“ worden sei.

Exemplare der Vernichtung anheimfielen, wofern sie nicht bei Zeit zur Kompletirung von Instrumentensammlungen benutzt, und so v dem Untergang bewahrt blieben.

Die Kunst des Violoncellspiels war in ihren ersten Entwic lungsstadien, was die methodische Behandlung anlangt, nicht so l günstigt, wie das Violinspiel. Diesem wurde frühzeitig, und zw schon zu Ende des 17. Jahrhunderts, durch die von Arcangelo Core gestiftete Römische Schule, welcher bald darauf die Begründung d Paduaner und der Piemontesischen Schule folgte, eine bestimm mustergiltige Richtung gegeben. Solcher klassischer Mutterschul entbehrte das Violoncellspiel. Erst nachdem einzelne hervorragen Künstler dieses Instrument zu bedeutendem Ansehen gebracht hatte wurden durch ausgezeichnete Meister Centralpunkte für das Studiu des Cellospiels gebildet, die den Mangel eigentlicher Schulen ersetz mußten, worüber das Nähere weiterhin mitzutheilen sein wird.

Begreiflicherweise wurde das Violoncell zunächst in seine Heimathlande, also in Italien, nicht nur als Orchesterinstrumen sondern bald auch für das Solospiel verwerthet. Wie sich dort diese wichtige Kunstzweig vorab entwickelte, wird der nächste Abschni zeigen.

I. Italien.

Wie im Violinspiel, hat Italien auch im Violoncellspiel d Priorität zu beanspruchen. Dort war die Geburtsstätte der Violin und des Violoncells, von dort auch ging die künstlerische Praxis be der Instrumente aus.

Der erste namhafte italienische Cellist, von dem wir Kunde ha ben, ist Domenico Gabrieli, mit dem Beinamen Menghin del Violoncello, geb. gegen 1640 zu Bologna, gest. um 1690 Dieser Künstler fand zunächst einen Wirkungskreis an der Kirc S. Petronio in seiner Vaterstadt. Dann trat er in die Dienste de

ardinals Panfili zu Rom. Gabrieli war auch ein angesehener [T]onsetzer. Fétis erwähnt acht seiner Opern, welche theils für Bo[lo]gna und theils für Venedig geschrieben wurden. Seine sonstigen [W]erke bestehen in einer „Cantata a voce sola", in einer Samm[l]ung Motetten, betitelt „Vexillum pacis", für Alt-Solo und In[st]rumentalbegleitung, sowie in „Balletti, gighe, correnti e sara[b]ande a due Violini e Violoncello con Basso continuo" op. 1. [D]iese drei Werke, von denen das letzte ein Wiederabdruck ist, er[sc]hienen der Reihe nach 1691, 1695 und 1703, also erst nach Ga[b]rieli's Tode. Für's Violoncell speziell scheint er nichts komponirt [z]u haben.

Bedeutender als Cellist mag der, gegen 1660 zu Bologna gebo[r]ene Dominikanermönch Attilio Ariosti gewesen sein. Wenigstens [b]erichtet Gerber über ihn, daß er zu den vorzüglichsten Violoncellisten [s]einer Zeit gehörte. Aber auch als Viol d'amour-Spieler soll er [A]usgezeichnetes geleistet haben. Seine Hauptbeschäftigung war in[d]essen die Opernkomposition, für welche der Papst ihm einen Dis[p]ens von der Ordensregel ertheilte, da er sich als Dominikanermönch [n]icht ohne Weiteres mit dem Theater befassen durfte. Um 1698 [w]urde Ariosti als Kapellmeister der Kurfürstin von Brandenburg [n]ach Berlin berufen. Von dort ging er 1716 nach London, wo er [n]eben Händel nicht aufkommen konnte, weshalb er schließlich sein [V]aterland wieder aufsuchte. Als Aufenthaltsort wählte er Bologna. [S]elbstständige Cellokompositionen[1]) scheint er ebensowenig geliefert [z]u haben, wie D. Gabrieli.

Der Opernbühne widmete auch sein, als tüchtiger Cellist ge[r]ühmter Landsmann Giovanni Battista Bononcini (Buonon[c]ini)[2]) vorzugsweise seine Thätigkeit. Er war der älteste Sohn des [K]apellmeisters Giov. Maria Bononcini an der Kirche S. Giovanni

---

1) Einige Stücke für die Viola d'Amore von Ariosti, bestehend in „Can[t]abile, Vivace, Adagio und Menuetto" hat Alfredo Piatti zum Gebrauch für [d]as Violoncell eingerichtet und vor Kurzem in London öffentlich vorgetragen.

2) Über Bononcini's und Ariosti's wechselreiche Lebensverhältnisse, die [h]ier keine eingehende Berücksichtigung finden können, s. d. vorhandenen Musik[l]exika.

in Monte zu Modena, und wurde 1672, nach Fétis' Meinung al
schon 1667 oder 68 geboren. Zunächst von seinem Vater zur Mu
angeleitet, und dann von Colonna in Bologna weiter ausgebildet, be
er sich, 22 oder 23 Jahre alt, nach Wien, wo er in der kaiserl. K
pelle Anstellung als Cellist fand. Hier wandte er sich der Oper z
welche damals schon ein sehr gesuchtes Unterhaltungsmittel der sch
und hörlustigen Menge war, und mehr Ruhm und Gewinn verhi
als alle anderen Kompositionsgattungen. Fétis macht 20 Opern v
Bononcini namhaft. Er hat aber ohne Zweifel mehr geschrieben. N
in seinem achtzigsten Jahre war er für das Theater in Venedig thät
Daneben schrieb er ein Oratorium „Il Giosuè“, mancherlei Orchest
sachen, Messen, Kammerduette, „Trattenimenti da camera
u. s. w., von denen ein Theil schon vor seinem Eintritt in die Wie
Hofkapelle entstand. Auch „Sinfonie“ für Violine und Violoncel
sowie Cello-Solos komponirte er. Von den letzteren erschien eine „S
nata“ für zwei Violoncelle bei J. Simpson (London) in einem H
mit Sonaten von Pasqualini, San Martino (Sammartini), Ca
rale, Spourni und Porta. Da Caporale um 1750 und Porta
1758 geboren wurde, so kann die Herausgabe dieser Kollektion jed
falls erst spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgt sei
Was die darin enthaltene „Sonata“ von Bononcini anlangt, so erwe
sie keine besonders günstige Meinung von dessen produktiver Be
bung. Der Ausdruck ist trocken und stellenweise steif, ja hier und
sogar wenig sauber. Der zweiten bezifferten Stimme sind die begleite
den, theils einfachen, theils kontrapunktirenden Bässe zuertheilt. D
Interesse an dieser Komposition, welche aus einem Allegro mit e
leitendem Andante, aus einem mit „Grazioso“ überschriebenen S
und einer „Minuet“ besteht, nach welcher das Grazioso zu wied
holen ist, beruht vornehmlich darin, daß sie uns über den technisc
Standpunkt des Cellospiels zu Beginn des 18. Jahrhunderts (de
dem Anfang desselben gehört die Komposition zweifelsohne an) Au
schluß giebt. In Bezug darauf ist zu bemerken: Die Prinzipalstim
bewegt sich zumeist in der mittleren Tonlage. Die Tiefe wird nur v
übergehend berührt, und nach der Höhe zu erstreckt sich der Umfa
bis zum eingestrichenen a. Der Daumenaufsatz kommt also nicht

wendung. Das Figurenwesen ist nur wenig entwickelt und zum ppelgriffigen und akkordischen Spiel werden erst schüchterne Ansätze macht. Die Notirung steht im Tenor- und Baßschlüssel.

Es wird berichtet, Bononcini habe bei seinem zwischen die Jahre 735—1748 fallenden Pariser Aufenthalt, für die dortige königl. apelle eine Motette mit obligater Cellobegleitung komponirt, welch' ztere von ihm selbst bei der, in Gegenwart des Königs erfolgten ufführung seines Werkes gespielt worden sei.

Von einer derartigen Benutzung des Violoncells hatte Alessandro scarlatti [1], der Begründer der neapolitanischen Opernschule, schon wa 25 Jahre vorher in einer seiner Kantaten ein Beispiel gegeben. eminiani, der Schüler Corelli's erzählte, daß diese Cellopartie bei scarlatti's Anwesenheit in Rom und unter dessen Mitwirkung am lavier von dem berühmten Violoncellisten Franciscello (Francisello) ausgeführt wurde; sein Spiel sei so schön gewesen, daß Scarlatti es als engelhaft bezeichnet habe.

Dieses Vorkommnis soll sich im Jahr 1713, in welchem Scarlatti zum letzten Mal in Rom war, zugetragen haben. Hiernach ürfte Franciscello's Geburt mit einiger Wahrscheinlichkeit ins Jahr 692 zu setzen sein. Er wäre dann 21 Jahre alt gewesen, als er mit em neapolitanischen Meister zusammen musizirte.

Gerber berichtet, Franciscello sei 1725 von Rom nach Neapel egangen. Daß er sich wirklich in dem genannten Jahr dort aufielt, ist durch Quanz verbürgt, der ihn daselbst spielen hörte. Durch Franciscello's hervorragende Leistungen gelangte das Vioncell in Italien bald zu so allgemeiner Aufnahme, daß die Gambe egen 1730 schon fast ganz aus den italienischen Orchestern verchwunden war.

Um's Jahr 1730 wurde Franciscello als kaiserlicher Kammerusiker nach Wien berufen, ein Beweis, daß sein Name bereits ns Ausland gedrungen war. In der österreichischen Hauptstadt hörte hn Franz Benda, der nachmalige große Geiger und Begründer der

1) Geboren 1649 zu Trapani in Sicilien, gestorben am 24. Oktober 1725 zu Neapel.

Berliner Violinschule. Franciscello's Spielweise imponirte ihm so sehr, daß er sich dieselbe sofort zum Vorbilde nahm.

Franciscello blieb, wie es scheint, Dezennien hindurch in Wien. Verdiente eine Angabe des „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782" Glauben, so hätte er der kaiserl. Hof- und Kammermusik noch 1766 angehört, was keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit liegt, doch aber nicht sehr wahrscheinlich ist. Denn halten wir an der Annahme fest, daß er 1692 geboren wurde, so wäre er 1766 bereits 74 Jahre alt gewesen. Wo Franciscello sein Leben beschloß, weiß man nicht. Die Überlieferung besagt nur, er habe sich im hohen Alter in Genua aufgehalten, woran die Vermuthung geknüpft wird, daß diese Stadt sein Geburtsort gewesen sei. Angeblich soll ihn dort der ältere Cellovirtuose Duport von Paris aus besucht haben, welcher 1741 geboren wurde.

Während seiner langjährigen Wiener Wirksamkeit hat Franciscello ohne Zweifel Schüler im Cellospiel ausgebildet. Wer diese gewesen sind, ist indessen ebenso wenig ermittelt, wie die Frage, ob und was er etwa für sein Instrument komponirte. In beiden Beziehungen sind wir nicht besser über seinen etwas älteren Landsmann

Cervetto, genannt Jacopo Bassevi unterrichtet, welcher 1682 geboren wurde. Bis zum 46. Lebensjahre verblieb er in seinem Vaterlande. Dann ergriff ihn, wie so viele andere italienische Musiker jener Zeit die Wanderlust, und er begab sich nach London. Dort handelte er Anfangs mit Instrumenten, die er von Italien mitgebracht hatte. Dies Geschäft war aber so wenig lohnend für ihn, daß er es bald aufgab, und in das Orchester des Drury-Lane-Theaters trat. Nach Burney's Urtheil war Cervetto ein für seine Zeit sehr geschickter Violoncellist, der sich mit Gewandtheit auf dem Griffbrett zu bewegen wußte. Doch soll sein Ton spröde und rauh gewesen sein. Von seinem absonderlichen Wesen giebt eine Anekdote Kunde, wonach er einstmals, als der berühmte Schauspieler Garrick einen Trunkenbold darstellte und wie betäubt auf einen Sessel niedersank, die momentan eingetretene Stille durch ungebührlich lautes und pflegmatisches Gähnen unterbrach. Garrick erhob sich sofort, indem er dies Benehmen scharf rügte, worauf Cervetto beschwichtigend erwiderte: „Ich

te um Entschuldigung, ich gähne stets, wenn ich zu viel Vergnügen be". Einige Jahre fungirte Cervetto als Direktor des Drury-ıne-Theaters, wodurch er mit den Grund zu seinem Vermögen ıte.

Cervetto muß von kräftigster Konstitution gewesen sein, denn er achte es auf das seltene Alter von 101 Jahren. Sein Tod erfolgte ı 14. Januar 1783. In seinem Nachlaß fand sich ein Kapital von),000 Pfund Sterl. vor, welches er seinem Sohn James ver-ıchte, der auch Cellist war, sich aber nach Beerbung seines Vaters ld ins Privatleben zurückzog. Er erreichte gleichfalls ein respekta-es Alter, denn da er 1747 (in London) zur Welt kam und am Februar 1837 starb, so wurde er 90 Jahre alt. 1783 war er bei n Hofkonzerten der Königin gleichwie bei den Musikaufführungen Hause des Lord Abington als einer der geschätztesten Cellisten ndons mitwirkend thätig. An Cellokompositionen wurden von ihm röffentlicht: 1) „Twelve Solos for a Violoncello with a Tho-ugh Bass for the Harpsicord". Dies Werk, dem Kurfürsten n Pfalz-Baiern und Jülich-Cleve-Berg gewidmet, erschien im elbstverlag des Autors ohne Jahreszahl. 2) „Six Solos for a ioloncello with a Thorough Bass for the Harpsichord. Opera rza. London". 3) „Twelve Sonatinas for a Violoncello and Bass. op. 4[ta], London". — Fétis führt außerdem noch an: ix Solos pour la flûte" und „Six trios pour deux violons et oloncelle", welche nicht viel vor Ende des vorigen Jahrhunderts tstanden sein dürften. Es wird sich Veranlassung finden, auf die ioloncellkompositionen Cervetto's weiterhin zurückzukommen.

Den chronologischen Faden wieder aufnehmend, haben wir ichst Cervetto, dem Vater, als bemerkenswerthen Cellisten Ba-stin, mit seinem eigentlichen Namen Joh. Baptist Struck, erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde in der zwei-ı Hälfte des 17. Jahrhunderts in Florenz geboren, von wo er sich Beginn des 18. Jahrhunderts nach Paris wandte. Dort trat er die Kapelle des Herzogs von Orleans und des Opernorchesters, welchem er 1727 gemeinschaftlich mit den Gebrüdern Abbé (eigent-h Philipp Pierre und Pierre de Saint-Sévin) das Violoncell

vertrat. Er muß Tüchtiges geleistet haben, da Ludwig XIV. ihm, ihn an die französische Hauptstadt zu fesseln, einen festen Jahresge und überdies eine Zulage von 500 Franks für gewisse von ihn liefernde theatralische Kompositionen bewilligte. Außerdem schrie eine größere Reihe von Balleten und Opern speziell für Hoffestl keiten. Im Druck erschienen von ihm während der Jahre 1706 1714 in Paris vier Bücher „Kantaten" und ein Heft Air's. Für Violoncell scheint er kompositorisch nicht thätig gewesen zu sein. starb den 9. December 1755 am Orte seines Wirkens.

Unter den Meistern der neapolitanischen Schule zeichnete gleichzeitig Leonardo Leo, der berühmte Opernkomponist, geb. 1 zu S. Vito degli Schiavi in der Provinz Lecce, gest. 1746 zu Nea als Violoncellist aus. Er komponirte auch sechs Cellokonzerte Quartettbegleitung, welche den Jahren 1737 und 1738 angehö Die Manuskripte derselben befinden sich in der Bibliothek des kön Konservatoriums zu Neapel. Vermuthlich sind dies die älte aller existirenden Cellokonzerte.

Ein anderer italienischer Cellist jener Zeit war Domen della Bella, von dem man indessen nichts weiter weiß, als er 1704 in Venedig 12 Sonaten „à 2 Violini e Violoncel drucken ließ.

Ebenso spärlich sind die Nachrichten über den Cellisten Pa sisi, von welchem Gerber nur meldet, er sei „ein ungemeiner Kü ler" auf seinem Instrument gewesen und habe sich 1727 „bei italienischen Opernorchester zu Breslau" befunden.

Auch über die in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anf des 18. Jahrhunderts geborenen italienischen Violoncellisten J chini, Amadio, Bandini, Abaco, dall' Oglio und L zetti sind wir nur wenig unterrichtet.

Jacchini, mit Vornamen Giuseppe, von Gerber als einen ersten Cellisten seiner Zeit bezeichnet, war bei der Kirche S. Petr in Bologna zu Anfang des 18. Jahrhunderts angestellt. Da sich als Künstler hervorthat, beweist seine Ernennung zum Mit der Bologneser Philharmonischen Gesellschaft, eine Auszeichnu welche nur Männern von außergewöhnlicher Bedeutung zu T

:e. Von seinen Kompositionen wird ein Werk unter dem Titel: ncerti per Camera a 3 e 4 stromenti, con violoncello obli-›. op. 4, Bologna 1701“ namhaft gemacht.

Pippo Amadio, welcher ums Jahr 1720 blühte, war nach ber's Angabe ein Violoncellist, „dessen Kunst alles übertraf, was :iner Zeit auf seinem Instrument hervorgebracht werden konnte“.

Nicht minder bedeutend scheint Antonio Vandini, erster ;oncellist an der Kirche S. Antonio in Padua, gewesen zu sein. Italiener nannten sein Spiel und seinen Ausdruck ein „par-“: er habe es verstanden, sein Instrument sprechen zu lassen. Tartini, welcher bekanntlich bei derselben Kirche Padua's als o-Violinist wirkte, stand er in so nahem freundschaftlichem Ver-ıis, daß er denselben 1723 nach Prag begleitete und dort mit gemeinschaftlich drei Jahre hindurch in den Diensten des Grafen ski blieb. Vandini lebte noch 1770 zu Padua. Sein Todesjahr nbekannt.

Abaco, geboren zu Verona, war nach einem in dem zweiten rgang der Leipziger mus. Zeitung (S. 345) enthaltenen Bericht hervorragender Violoncellist, der in der ersten Hälfte des 18. rhunderts lebte. Gerber besaß ein Cellosolo seiner Komposition, dem er sagt, es scheine im Jahre 1748 geschrieben worden zu sein.

Giuseppe dall' Oglio, der jüngere Bruder des berühmten linspielers Domenico dall' Oglio, wurde gegen 1700 zu Padua[1] ›ren, und begab sich 1735 nach Petersburg. Dort blieb er 29 re in kaiserl. russ. Diensten, nach deren Ablauf er (1764) in Vaterland zurückkehrte. Auf seiner Reise dahin verweilte er in rschau, bei welcher Gelegenheit ihn König August von Polen zu em Agenten für die Republik Venedig ernannte.

Salvatore Lanzètti, geb. zu Beginn des 18. Jahrhunderts leapel, war Zögling des dortigen Konservatoriums Santa Maria oreto, und stand während des größten Theiles seines Lebens in

---

1) Gerber giebt Venedig als seinen Geburtsort an; als solcher ist aber in „Wöchentlichen Nachrichten“ vom Jahre 1770 Padua genannt, und dies te das Richtige sein.

Diensten des Königs von Sardinien. Gegen 1780 starb er Turin. Im Jahre 1736 erschienen von ihm in Amsterdam z Hefte mit Violoncellsonaten und weiterhin auch ein Unterrichtsw dessen Titel nach Fétis lautet: „Principes du doigter pour violoncelle dans tous les tons“. Bei Gerber heißt es etwas weichend davon: „Principes ou l'applicatur de Violoncel p tous les tons“. Lanzetti soll mit großer Gewandtheit das Stacc sowohl im Auf- wie im Abstrich ausgeführt haben.

Etwas besser sind wir über den Violoncellisten Capora unterrichtet. Zwar kennt man weder seinen Heimathsort, noch Jahr seiner Geburt und seines Todes, aber über sein Leben Wirken in England besitzen wir einige Nachrichten. Er kam 17 nach London und wirkte dort unter Händel, der zum dritten Akt sei 1739 komponirten Oper „Deidamia“ für ihn ein Cellosolo schri dauernd im Orchester der italienischen Oper mit. Seine musikali künstlerische Bildung soll keine gründliche gewesen sein. Denn muß er Eigenschaften besessen haben, die für Händel bestimm waren, sich mit ihm einzulassen. In der von Simpson in Lond veröffentlichten Kollektion (s. S. 54) ist eine Cellosonate Caporal enthalten, welche für dessen produktive Begabung nicht sonderl spricht. Sie besteht aus Adagio, Allegro und aus einem Thema drei etüdenartigen Variationen. Als Spieler zeichnete sich Capor durch schöne Tongebung aus, doch konnte er in Betreff der Fertig mit dem älteren Cervetto sowie mit Pasqualini nicht rivalisin

Dieser zuletzt genannte Künstler, von welchem gleichfalls ei kaum über den Caporale'schen Standpunkt sich erhebende Sonate dem soeben erwähnten, bei J. Simpson erschienenen Hefte enthal ist, war um 1745 in London als geschätzter Konzertist thätig. Weit Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden.

Größere Bedeutung dürfte Carlo Ferrari, dem Bruder im vorigen Jahrhundert vielgenannten Violinisten Domenico Ferra zuzuschreiben sein. Er wurde mit Bezug auf ein Fußleiden „ Hinkende“ genannt. Gegen 1730 zu Piacenza geboren, begab er 1758 nach Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirit auf. 1765 nahm er ein ihm von Seiten des Hofes zu Par

gebotenes Engagement an[1]). In dieser Stellung blieb er bis zu
em Tode, welcher 1789 erfolgte.

Über Ferrari wird berichtet, daß er der erste italienische Cellist
esen sei, welcher sich des Daumenaufsatzes bedient habe. Wenn
begründet wäre, so würde Frankreich in diesem wichtigen Punkt
Fingertechnik einen Vorsprung gehabt haben. Denn der Daumen-
satz war in Paris, wie wir sogleich sehen werden, schon vor 1740
nnt, mithin zu einer Zeit, da Ferrari erst ein Alter von zehn bis
lf Jahren hatte. Bedenkt man aber, daß das Violoncellspiel in
lien weit früher kultivirt wurde als in Frankreich, und dort schon
r die Anfangsstadien hinaus war, ehe es unter den Franzosen
treter gefunden hatte, so wird man geneigt sein, die Erfindung
Daumenaufsatzes den Italienern, und zwar den Vordermännern
rari's zuzuerkennen. Höchst wahrscheinlich bedienten sich dieses
smittels für die Benutzung des Griffbrettes in seinen oberen
ilen bereits Franciscello und Batistin. Durch den letzteren
stler, der sich, wie wir schon wissen, zu Anfang des 18. Jahr-
derts in Paris niederließ, dürfte der fragliche Kunstgriff nach
nkreich gebracht worden sein.

Den Beweis dafür, daß man in Paris vor 1740 Kenntnis vom
umenaufsatz hatte, liefert die im Jahre 1741 dort erschienene
loncellschule von Michel Corrette, welche, so weit man zu sehen
mag, als erstes Unterrichtswerk für das in Rede stehende Streich-
rument gelten darf. Bei den aus jener Zeit nur spärlich vorhan-
en Cellokompositionen gewinnt dieses Lehrbuch insofern besondere
chtigkeit, als aus ihm mit Sicherheit zu entnehmen ist, welchen
chschnittlichen Standpunkt das Violoncellspiel gegen Mitte des vori-
Jahrhunderts einnahm. Dieser Umstand läßt ein näheres Eingehen
Corrette's Schule gerechtfertigt erscheinen. Ihr Titel lautet:

„Méthode, théoretique et pratique, pour apprendre en
a de tems le Violoncelle dans sa perfection, . . . composée

[1]) In Jahn's Mozartbiographie findet sich die Angabe, daß Ferrari am
e des Erzbischofs von Salzburg angestellt gewesen sei; zu welchem Zeitpunkt,
nicht gesagt.

par Michel Corrette. XXIVe Oouvrage. A Paris, chez teur, Me Boivin et le Sr Le Clerc; a Lyon, chez Mr de tonne. Avec Privilege du Roy. MDCC.XLI [1]).

Nach einigen einleitenden Abschnitten über die Anwendun F= und C=Schlüssels bei Notirung der Violoncellmusik, üb Notenwerthe und Pausen, über die Vorzeichnungen des ♯, des des ♮, sowie über die sonst noch üblichen Zeichen und über die schiedenen Zeitmaße und die Synkopen, handelt Corrette:

1) Von der Manier das Violoncell zu halten, 2) von der tung und Führung des Bogens, 3) von der Benutzung desselbe Ab= und Aufstrich, 4) von der Stimmung des Violoncells, 5) der Eintheilung des Griffbrettes sowohl bei diatonischen wie bei matischen Tonfolgen, 6) vom Fingersatz in den untersten (er und den folgenden Lagen, 7) von der Art und Weise aus den höh Lagen in die erste Position zurückzukehren, 8) vom Triller und schlag, 9) von den verschiedenen Bogenstrichen, 10) von den Do griffen und Arpeggio's, sowie 11) vom Daumenaufsatz. Außer giebt er eine Anleitung für Diejenigen, welche von der Gambe Violoncell übergehen wollen, und läßt dann noch zum Sch Fingerzeige für das Akkompagnement des Gesanges und der Inst mentalsoli folgen.

Selbstverständlich haben die Ausführungen Corrette's Hauptsache nur eine historische Bedeutung, da die Technik des loncellspiels nach dem Erscheinen seines Lehrbuches sehr wesentl Wandlungen durchmachte. Von besonderem Interesse sind für seine Erklärungen über die damaligen Fingersätze, über den Daum aufsatz, welchem in den höheren Theilen des Griffbrettes die Auf eines beweglichen Sattels zufällt, über die Handhabung des Bo und über die bei Vertauschung der Gambe mit dem Violonce beobachtenden Dinge.

1) Fétis sagt in seiner „Biographie universelle des musiciens" II, 365), die erste Ausgabe der Corrette'schen Violoncellschule sei 1761 ersch Auf dem Titelblatte steht aber deutlich gedruckt: MDCCXLI. Fétis hat Zahl X zu der Ziffer L aus Versehen hinzuaddirt, anstatt sie von derselben uziehen, wie es die Stellung beider Zahlenzeichen erfordert.

In Betreff des ersten dieser vier Punkte ist zu bemerken, daß der ıgersatz für die diatonische Skala auf allen Saiten in den von Corte angenommenen beiden „ersten“ Lagen 1. 2 und 4, in der „dritten“ sition 1. 2. 3. 4 und in der „vierten“ 1. 2 und 3 war. Von der teren Lage ab wurde nämlich der vierte (kleine) Finger in der gel nicht mehr gebraucht, wofür Corrette als Grund angiebt, daß selbe zu kurz sei, um ihn in den höheren Griffbrettlagen anzunden; falls man ihn aber dennoch für dieselben benutzen wollte, würde dadurch der Gebrauch des linken Armes beengt sein. Aushmsweise könne man wohl, so sagt Corrette an einer anderen Stelle ner Schule, den kleinen Finger in der „vierten Position“, ohne den aumenaufsatz zu verändern, für das b und h auf der A-Saite, für s es auf der D-Saite, für das as auf der G-Saite und für das s auf der C-Saite benutzen.

Die Fingersätze waren also in der ersten Hälfte und um die litte des vorigen Jahrhunderts auf dem Violoncell bei der diatonien Skala zum Theil andere, als späterhin. Besonders fällt es f, daß man auf den beiden unteren Saiten das e und das h mit m zweiten Finger griff, während die genannten Töne für den itten Finger, der auch bald nachher an die Stelle des zweiten trat, it bequemer liegen. Was die Ausschließung des kleinen Fingers m Spiel beim Daumenaufsatz betrifft, so bedarf es keines Beweis, daß derselben eine unrichtige Haltung der linken Hand zu runde lag.

Bei der chromatischen Skala war der Fingersatz noch abweichenr von der später dafür angewandten Applikatur, wie folgende Tonihe zeigt:



Es lag sehr nahe, die im 17. Jahrhundert bereits zu einer ton-angebenden Stellung gelangte Geige Anfangs für das Violoncellspiel zum Vorbild zu nehmen, und in der That wurde, wie die vorstehenden Angaben zeigen, die Violinapplikatur, wenn man von der Nichtbenutzung des dritten Fingers absieht, beziehentlich auf das Violoncell übertragen. Man hatte dabei freilich unberücksichtigt gelassen, daß das Cello wegen seiner bei weitem größeren Mensur eine andere Methode des Fingersatzes erforderte. Die Regelung dieses Momentes, welche ihre besonderen Schwierigkeiten darbot, beschäftigte die Cellisten bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein.

Einigermaßen unbeholfen ist der Fingersatz, den Corrette für das Hinabsteigen von der höheren Tonlage zur tieferen in Sekundenintervallen lehrt. Er giebt dafür die beiden folgenden Beispiele:



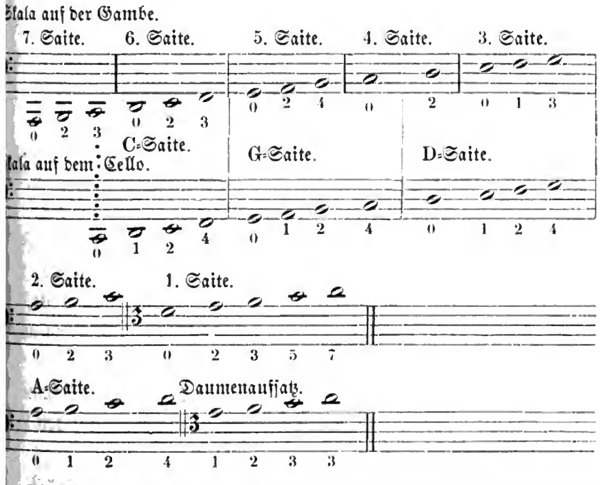
Dem Fingersatz des zweiten Notenbeispiels räumt er den Vorzug ein.

Eine große Beschränkung für das Spiel mit dem Daumenaufsatz war die nahezu vollständige Ausschließung des vierten (kleinen) Fingers. Aber man wird diese Beschränkung damals, als Corrette seine Schule abfaßte, kaum empfunden haben, weil die höheren Theile des Griffbrettes von den Cellospielern und -Komponisten wenig und nur ganz ausnahmsweise benutzt wurden. Corrette notirt als höchsten Ton das eingestrichene h, und diese Tonhöhe halten auch Caporale und Pasqualini in ihren bereits erwähnten Sonatensätzen ein. Nur einmal berührt Caporale vorübergehend das zweigestrichene c.

Wie es scheint, so wurde von manchen Cellisten an Stelle des Daumenaufsatzes der Zeigefinger als Stützpunkt für die höheren Lagen benutzt, denn Corrette bemerkt (S. 41) seiner Schule: Wenn man anstatt des Daumens den ersten Finger benutzen wollte, s

ßte man sich nothwendigerweise des kleinen Fingers bedienen, er sei aber wegen seiner Kürze in den oberen „Positionen“ des iffbrettes eigentlich unbrauchbar.

Den Anfängern empfiehlt Corrette das damals noch sehr ver-itete, aber um Weniges später schon von Leopold Mozart in seiner linschule 1) bekämpfte Verfahren, auf dem Griffbrett zur Bezeich-ng der Tonstufen Merkzeichen anzubringen, um rein intoniren zu en. Für die Gambenspieler, welche, dem Zeitgeist folgend, damals Instrument aufgaben und sich dem schnell in Aufnahme gekom-nen Violoncell zuwandten, hatte dieses Hilfsmittel, an das sie durch Bünde des Gambengriffbretts gewöhnt waren, einen gewissen rth, da die Fingersätze beider Instrumente wesentlich von einander eichen, wie aus nachstehender, von Corrette gegebener Vergleichs-la hervorgeht.



Die unterhalb der Gambenskala befindlichen Ziffern beziehen sich die vom Spieler zu berücksichtigenden Bünde des Griffbretts,

1) Sie erschien in erster Auflage 1756 unter dem Titel: „Versuch einer ndlichen Violinschule“.

während die der Celloskala hinzugefügten Zahlen den Fingersätzen gelt
Das tiefe C also, welches auf dem Violoncell die leere Saite bild
war auf der Gambe am dritten Bunde zu greifen; das nächstfolge
D gab auf der Gambe die leere Saite, während es auf dem Ce
mit dem ersten Finger gegriffen wird, u. s. w. Die vier höch
Töne e f g a fielen bei der Gambe auf den 2. 3. 5. und 7. Bu
wogegen dieselben auf dem Cello nach Corrette's Angabe den Daume
aufsatz erforderten. Man sieht, die zum Cello übergegangenen Ga
bisten mußten sich eine völlig andere Applikatur aneignen.

Bis zu einem gewissen Grade verursachte denjenigen, welche
Gambe mit dem Violoncell vertauschten, auch die Bogenbehandlu
Schwierigkeiten. Das erstere Instrument ließ wegen des flach
schnittenen Steges eine energische Bogenführung nicht zu. Auf d
Violoncell hingegen war ein kräftiger Ton zu entwickeln, was
den Gambisten erst gelernt werden mußte. Dann auch hatten d
selben sich andre Bogenstriche für das Cello anzugewöhnen. Was a
dem letzteren Instrument, wie Corrette bemerkt, im Herunterstrich g
nommen wurde, spielte man auf der Gambe im Heraufstrich, u
ebenso umgekehrt.

Die Haltung des Bogens war noch ziemlich abweichend von d
heutigen Norm. Corrette giebt dreierlei Manieren dafür an. D
erste derselben, welche nach Corrette's Zeugnis als die gebräuchlich
in Italien galt, bestand darin, daß man den 2. 3. 4. und 5. Fing
auf die Stange, und den Daumen unterhalb derselben legte, wo
der Bogen nicht dicht am Frosch, sondern etwa eine Handbreite dav
angefaßt wurde, wie es damals und selbst noch zu Anfang unse
Jahrhunderts manche Geiger thaten.

Die zweite Art den Bogen zu halten, war die, den Daumen
der so eben angegebenen Lage der übrigen vier Finger auf den Haa
bezug zu legen.

Endlich wurde der Bogen auch noch so angefaßt, daß der 2. 3.
und 5. Finger auf jenen Theil der Stange zu liegen kam, an welche
der Frosch angebracht ist, während der Daumen seinen Platz unte
halb des Frosches erhielt.

Corrette giebt keiner dieser drei Bogenhaltungen, welche schon

;ſe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr
;er Gebrauch kamen, den Vorzug. Er meint, ſie ſeien ſämmtlich
, ſtellt aber doch Jedem anheim, diejenige Manier zu wählen, bei
cher man die meiſte Kraft erziele. Bemerkenswerth erſcheint noch,
Corrette als Vorſchrift aufſtellt, man müſſe mit der Mitte des
gens ſpielen, wodurch der Gebrauch desſelben alſo etwa auf ein
ittel ſeiner Länge beſchränkt war,

In der Vorrede ſeiner Schule ſpricht Corrette von mehreren Rich-
gen (sectes) unter den Violoncelliſten, fügt aber hinzu, die beſte
: zumeiſt befolgte ſei diejenige des Bononcini, deren ſich auch die
chickteſten Meiſter Europa's bedienten. Aus dieſer Bemerkung darf
olgert werden, daß für ihn bei Abfaſſung ſeiner Schule die Spiel-
iſe Bononcini's, über die er ſich bald nach deſſen Ankunft in Paris
S. 55) genau orientiren konnte, maßgebend geweſen iſt.

Überblickt man die vorſtehend entwickelten Prinzipien Corrette's
ſichtlich der Technik des Violoncellſpieles, ſo ergiebt ſich, daß das-
be, in nahezu allen Beziehungen der Verbeſſerung bedürftig, um
Mitte des vorigen Jahrhunderts, einzelne Ausnahmen abgerechnet,
ch nicht viel über die Elementarſtufen hinausgekommen war. Die
mmerſonaten oder Suiten Joh. Seb. Bach's, für Violoncell-
lo, von denen die letzte (ſechſte) urſprünglich für die Viola pom-
sa geſchrieben wurde, können nicht als Gegenbeweis angeführt
rden. Bach eilte mit ihnen dem techniſchen Vermögen ſeiner Zeit
ı Dezennien voraus. Obwohl ſie nur für jenen Theil des Griff-
ttes gedacht ſind, bei welchem der Daumenaufſatz nicht in Frage
mmt, ſo enthalten ſie doch Schwierigkeiten ausgeſuchter Art, die
n Bach's Zeitgenoſſen noch nicht bewältigt werden konnten [1]. Und
bſt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dürfte es kaum
on einen Celliſten gegeben haben, der ihrer vollkommen mächtig
veſen wäre, wobei freilich einerſeits berückſichtigt werden muß, daß
ſe in ihrer Art ſo bedeutenden Kompoſitionen nicht durchaus

1) Dieſe Bach'ſchen Celloſätze entſtanden aller Wahrſcheinlichkeit nach ſchon
hrend des Meiſters Amtsthätigkeit in Köthen (1717—1723). Spitta: Joh.
b. Bach I, 678 u. 707 ff.

cellomäßig gesetzt sind, und andererseits, daß die Violoncelltechnik e
andere Richtung nahm, wie die von Bach für seine Suiten geforde

Das Violoncell ist gleich der Geige in erster Linie Gesangsinst
ment. Als solches wurde es von den Italienern, welche noch bis in
zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts für das Streichinstrument
spiel tonangebend waren, zur Hauptsache behandelt. Dies ist a
den jener Zeit angehörenden Cellosätzen italienischer Komponisten
ersehen. Als solche sind nächst den bereits erwähnten Sonaten, z
derartige von St. Martini (Giov. Battista Sammartini)[1] u
Bernardo Porta[2]) herrührende Musikstücke anzuführen. Beide T
setzer waren keine Violoncellisten. Trotzdem sind ihre Sonaten
Natur des Instrumentes angemessen, für welches sie gesetzt wurd
Als Kompositionen bedeuten sie freilich nicht viel, und auch in te
nischer Beziehung erheben sie sich nicht über das Maaß der besch
denen Anforderungen, welche man damals stellte.

Wesentlich weiter geht hinsichtlich der Cellotechnik schon
jüngere Cervetto, dessen Kompositionen bereits S. 57 Erwähnu
gefunden haben. In ihnen ist eine größere Mannichfaltigkeit
Spielmanieren unter Anwendung von Doppelgriffen und verschie
nen, aus der Skala und dem Akkord abgeleiteten Passagen entwick
Diese Spielmanieren konnten natürlich zunächst nur von Denjenig
ermittelt und in sachgemäßer Weise ausgebildet werden, welche sel
erfahrene ausübende Künstler auf dem durch seine Weitgriffig
äußerst diffizilen Instrument waren.

Die nach dem Modus der Tartini'schen Violinsonate gestalte
Cellosätze Cervetto's sind ihrem Inhalt nach gänzlich veraltet u
vermögen nur in rein technischer Hinsicht zu interessiren. Wie
bis dahin betrachteten Kompositionen, bewegen sie sich noch zum
in der Tenor- und Baßlage. Nur ein paar Mal wagt Cervetto j
im ersten Allegro der zehnten Sonate seines op. 4 bis zum zweig
strichenen e und am Schlusse desselben Satzes einmal bis zum zw

1) Geb. gegen Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts
Mailand, gest. nach 1770, in welchem Jahre ihn Burney noch am Leben fan

2) Geb. 1758 in Rom, gest. 1832 zu Paris. Die beiden Sonaten v
St. Martini und Porta sind schon S. 54 erwähnt worden.

gestrichenen a hinauf. In beiden Fällen gebraucht er den Sopranschlüssel, der sonst bei ihm nicht weiter vorkommt.

Außer Cervetto, dem jüngeren, sind an Italienern, welche das Cellospiel kultivirten, anzuführen: Gasparini, Moria, Joannini de Violoncello, Zappa, Cirri, Aliprandi, Graziani, Piarelli, Spotorni I und II, Barni, Bertoja I und II, Lolli, Sandonati und Shevioni. Wir geben nachstehend die spärlichen Nachrichten, welche über die Genannten vorhanden sind.

Quirino Gasparino, ein ausgezeichneter Cellist, war 1749 Kapellmeister am Turiner Hofe. Diese Stellung bekleidete er noch 1770. Als Komponist war er hauptsächlich für die Kirche thätig. Cellosätze kennt man von ihm nicht.

Von Moria ist nur die Thatsache bekannt, daß er sich 1755 im Pariser Concert spirituel hören ließ.

Joannini de Violoncello, seit 1759 Kapellmeister an der St. Peterskirche, genoß als Spieler in seinem Vaterlande eines großen Rufes.

Zappa, mit Vornamen Francesco, befand sich nach Gerbers Angabe im Jahre 1781 auf einer Kunstreise, und „bezauberte in Danzig seine Zuhörer durch seinen sanften und angenehmen Vortrag.“

Giambattista Cirri, geb. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Forli lebte und wirkte lange Zeit in England. Auf dem Titelblatt seines ersten, 1763 zu Verona veröffentlichten Werkes bezeichnete er sich als „Professore di Violoncello“. Von seinen Kompositionen erschienen 17 verschiedene Opera zu London, Paris und Florenz im Druck.

Als ein geschickter Violoncellist wird Bernardo Aliprandi, Sohn des in Toskana geborenen Opernkomponisten Aliprandi bezeichnet. Sein Vater war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kammerkomponist und Hofkapellmeister in München, er selbst aber Mitglied der dortigen Kapelle, in der er sich noch 1786 befand. Seine Cellosätze, deren er mehrere veröffentlichte, sind ebenso verschollen, wie diejenigen Cirri's.

Über Graziani berichtet Gerber in seinem Lexikon, daß

derselbe nach dem Tode des Gambenspielers Ludwig Christian Hes „an dessen Stelle als Lehrer des damaligen Kronprinzen (von Pr ßen) [2] nach Potsdam berufen worden sei." Als der französi Violoncellist Duport (der ältere) 1773 nach Berlin kam, bü Graziani seine Stellung bei Hofe ein. Er starb 1787 zu Potsd Die von Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexikon unter dem Nam Graziani erwähnten sechs Violoncellsolos op. 1 (gedruckt in Ber ums Jahr 1780), sowie die sechs zu Paris als op. 2 herausgeko menen Cellosätze erschienen mithin erst in den letzten Lebensjah ihres Autors.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gab es ein Violoncellvirtuosen Namens Piarelli, der um 1784 in Paris se Violoncellsolos stechen ließ. Das ist Alles, was man von ihm we

Von den Gebrüdern Spotorni meldet Gerber nur, daß sie i 1770 in Italien, „ihrem Vaterlande, als Violoncellisten berüh waren."

Ein sehr gewandter Spieler war Camillo Barni, geb. d 18. Januar 1762 zu Como. Den ersten Cellounterricht empfing mit 14 Jahren von seinem Großvater Davidde Ronchetti. Weiterh leitete ihn für einige Monate Giuseppe Gadgi, Kanonikus an d Kathedrale zu Como. Im Alter von zwanzig Jahren trat Barni i Mailänder Opernorchester, bei welchem er 1791 zum ersten Vi loncellisten aufrückte. Im Jahre 1802 begab er sich zu bleibende Aufenthalt nach Paris, wo er als Solospieler auftrat, und dan mehrere Jahre im Orchester der italienischen Oper thätig war. Zw schen 1804 und 1809 veröffentlichte er mehrere Duos für sein In strument und die Violine. Auch schrieb er ein Cellokonzert.

Über die Gebrüder Bertoja findet sich bei Gerber nur d Notiz, daß sie beide in Venedig gegen 1800 als Virtuosen auf de Violoncell thätig gewesen, und in Italien für die ersten Meister ihre Instrumentes gehalten worden seien.

Filippo Lolli, Sohn des Violinvirtuosen Antonio Lolli

---

1) S. dens. S. 32.
2) Späterer König Friedrich Wilhelm II.

de 1773 in Stuttgart geboren, befleißigte sich seit früher Jugend Cellospiels, und trat als achtzehnjähriger Jüngling eine Kunst- an, die ihn nach Berlin führte. Hier ließ er sich vor dem Könige n, welcher solches Gefallen an seinen Leistungen fand, daß er durch ein Honorar von 100 Friedrichsd'or erkenntlich zeigte. Lolli j darauf nach Kopenhagen, und im Jahre 1804 konzertirte er in :n. Weitere Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden.

Von Sandonati sagt Gerber, er habe ums Jahr 1800 in ona gelebt, und sei einer der ersten damaligen Violoncellvirtuosen liens gewesen.

Das Gleiche berichtet Gerber über den Mantuaner Shevioni, cher angeblich um dieselbe Zeit in Verona wirkte.

Während alle diese Männer bemüht waren, das Violoncellspiel beziehentlich die Violoncellkomposition zu fördern, erstand der ienischen Nation in Boccherini ein Künstler, welcher das bis da- von seinen Landsleuten in beiden Richtungen Geleistete weit rtraf.

Luigi Boccherini, der Sohn eines Kontrabassisten, wurde 19. Februar 1743 zu Lucca geboren. Von dem dortigen erzbi- öflichen Kapellmeister Abbate Vannucci empfing er die erste musi- ische Unterweisung. Neben der theoretischen Ausbildung widmete er mit besonderem Eifer dem Cellospiel, dessen Meister er später rden sollte. Die vielversprechenden Fortschritte, welche er machte, timmten den Vater, ihn zur weiteren Förderung seiner Studien h Rom zu schicken, wo seine Talente zur vollen Entwickelung ge- ıgten.

Als Boccherini nach Verlauf von einigen Jahren seine Heimat- dt wieder betrat, fand er dort Tartini's Schüler, Filippo Manfre- ii, seinen Landsmann, der ein trefflicher Violinist war. Mit diesem loß er bald ein intimes Freundschaftsverhältnis, welches zu dem kommen einer gemeinschaftlichen Kunstreise führte. Zunächst wandte) das Künstlerpaar nach Spanien, dann aber nach Piemont, der mbardei und dem südlichen Frankreich. Überall wurde den Genossen günstigste Aufnahme zu Theil, wodurch sie sich ermuthigt fühlten, ;en 1768 nach Paris zu gehen. In der französischen Hauptstadt

hatten sie glänzende Erfolge. Besonders fanden die Kompositionen Boccherini's so großen Beifall, daß die Pariser Musikalienhändl La Chevardière und Venier sich alsbald bereit erklärten, den Verl der zu Gehör gebrachten Werke des Meisters zu übernehmen. Tro dem erzielte er nur geringe Honorare für seine Kompositionen; weite hin wurde dies nicht anders.

Auf Zureden des spanischen Gesandten in Paris begaben si die Künstler Ende 1768 oder zu Anfang des nächsten Jahres na Madrid. Boccherini erregte hier das besondere Interesse des Infante Don Luiz, welcher ihn zu seinem „Compositore e virtuoso di ca mera" ernannte. Als dieser Prinz am 7. August 1785 starb, wurd Boccherini Hofkapellmeister des Königs Karl III. von Spanien, welc Stellung er auch unter dem folgenden Regenten König Karl IV. be kleidete. Eine weitere Anerkennung wurde ihm vom König Friedri Wilhelm II. von Preußen zu Theil, der ihn, nachdem er diesem kuns liebenden Monarchen im Jahr 1787 ein Werk gewidmet hatte, unte Zuwendung eines namhaften Geschenkes, zu seinem Kammerkompo nisten ernannte. Boccherini eignete ihm von da ab Alles zu, was e weiterhin schuf. Wie man annehmen darf, wurde er dafür in ange messener Weise honorirt, denn als der König im November 179 gestorben war, und die muthmaßlichen Unterstützungen desselbe aufhörten, gerieth Boccherini, da auch seine Kompositionen von de Verlegern nur schlecht bezahlt wurden, in mißliche Umstände. Zu gleich scheint er seiner Bestallung als Kapellmeister des Königs vo Spanien verlustig gegangen zu sein. Wie dem auch sei, — die letzte Lebensjahre brachte er mit seiner Familie in harter Bedrängnis zu Aus derselben erlöste ihn am 28. Mai 1805 der Tod.

Boccherini darf im Hinblick auf die große Menge seiner Kom positionen als ein äußerst fruchtbarer Tonsetzer bezeichnet werden. Es existiren von ihm gegen 400 Instrumentalwerke. Sie bestehen aus 20 Symphonien, 125 Streichquintetten, darunter 113 mit zwei Violoncellos, von denen das erste Cello mehr oder weniger obliga gehalten ist, 91 Streichquartetten, und zahlreichen Trios, Septetten, Quintetten mit Flöte oder Oboe, Violinsonaten, sowie mehreren Vokalsachen für die Kirche u. s. w. Nur wenig davon hat sich für

Dauer lebensfähig erwiesen, und dies Wenige vermag heute auch noch einen bedingten Antheil zu erwecken. Der Grund dieser cheinung liegt in einer gewissen Simplicität der Boccherini'schen usik. Bei großer Formengewandtheit und bequemem, leichtem ß entbehrt sie zwar nicht eines originellen Zuges, der mitunter ar einen humoristischen Anflug hat, aber der Ausdrucksweise t nicht leicht jenes Zöpfchen, welches der Boccherini'schen Tonse einen veralteten Anstrich giebt. Auch mangelt es seinen Gebilden Gedankenkraft und Gefühlstiefe: sie erheben sich nur selten über Angenehme und Gefällige.

Zu Anfang unseres Jahrhunderts waren die Boccherini'schen nmerkompositionen neben den Onslow'schen, die nun auch fast zlich in den Hintergrund des öffentlichen Musiklebens gedrängt , außerordentlich beliebt, zumal in Dilettantenkreisen. Seitdem man sich aber, wenigstens in Deutschland, nur noch wenig mit en beschäftigt. Am längsten blieb das Interesse für dieselbem in nkreich rege, wo sie ungemein geschätzt wurden, wie aus Fétis' iographie universelle des musiciens" zu ersehen ist. Indessen dort sind sie schon seit längerer Zeit bei Seite gelegt worden.

Für das Violoncell speziell hat Boccherini 6 Konzerte geschrieben. sind von ihm mehrere Solo-Cellosonaten mit Baß vorhanden. ffallend ist es, daß dieselben in dem von Fétis gegebenen themaen Verzeichnis der Boccherini'schen Kompositionen keine Erwähg finden. Sechs dieser Sonaten sind einerseits von Friedr. Grützher und andererseits von Alfred Piatti in zweckmäßiger Bearbeitung Klavierbegleitung neu herausgegeben worden. Die zum Vortrag t mehr geeigneten Violoncell-Koncerte Boccherini's hingegen, sind Vergessenheit anheimgefallen. Sie gewähren nur insofern noch ein ereſſe, als aus ihnen hervorgeht, bis zu welchem Grade die Technik Cellospiels durch diesen Meister entwickelt wurde. Hier ist nun bemerken, daß er unter den Italienern der erste war, welcher die stische, virtuose Seite seines Instrumentes zum entschiedenen Ausck brachte. Er hat nicht nur dem Cellosatz, mit Ausnahme der ihm erst ermittelten und ausgebeuteten komplizirteren Flageotöne, die höheren und höchsten Regionen des Daumenaufsatzes

zugänglich gemacht, sondern auch das doppelgriffige Spiel sowi
Passagenwerk sehr wesentlich gegen seine Vordermänner erwe
Ist das Figurenwesen auch meist nur äußerlich belebt und of
etüdenhafter Wirkung, so wurde den Cellisten dadurch doch ein
instruktives Übungsmaterial von einer bis dahin nicht gekannten
dehnung und Mannichfaltigkeit zugeführt.

Für Italien war es ein empfindlicher Verlust, daß Boccherin
größten Theil seines Lebens im Auslande zubrachte, denn se
Vaterlande gingen dadurch die Vortheile des persönlichen Einfl
und Vorbildes seiner künstlerisch hervorragenden Wirksamkeit verl
Wäre er dort geblieben, so würde er seinen Landsleuten in Betre
Violoncellspiels ohne Zweifel wohl dasselbe geworden sein, wa
ihm Corelli und Tartini dem italienischen Violinspiel gewesen w
Unter den obwaltenden Verhältnissen aber entbehrte Italien
tonangebenden Künstlers, welcher dort der weiteren gedeihlichen
wickelung des fraglichen Kunstzweiges hätte zu Hilfe kommen kö
Da sich nun überdies die einseitige Vorliebe der Italiener fü
Oper vom Ende des vorigen Jahrhunderts ab immer meh
Kosten aller anderen musikalischen Bestrebungen geltend macht
fand die Pflege des bis dahin erfolgreich auf der appeninischen
insel betriebenen Streichinstrumentenspiels für längere Zeit
schwungvolle Förderung mehr. Was aber Italiens Söhne i
Kunst des Violoncellspiels erreicht hatten, ging nicht verloren,
dern wurde durch deutsche und französische Meister weiter a
bildet, worüber die folgenden Abschnitte den erforderlichen Auf
geben werden.

II. Deutschland.

Das Violoncell hatte als Orchesterinstrument, wie wir sahen, eits ums Jahr 1680 seinen Platz in der Wiener, und um 1709 der Dresdener Hofkapelle gefunden. Gegen 1720 war es auch n bis in das nördliche Deutschland gedrungen, da nachweislich Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp einen Cellisten besaß. muß aber dies Streichinstrument zu der nämlichen Zeit in Deutsch- d schon größere Verbreitung gefunden haben, weil sonst Joh. Seb. ch schwerlich auf den Gedanken gekommen wäre, seine zwischen den ren 1717 — 1724 entstandenen Solo-Sonaten für daselbe zu poniren. Gab es damals doch auch bereits ein paar deutsche loncellisten, welche Ernst Ludwig Gerber bedeutend genug erschie- , um sie in sein Tonkünstlerlexikon aufzunehmen. Ihre Namen : Triemer und Riedel.

Johann Sebald Triemer wurde zu Ende des 17. oder angs des 18. Jahrhunderts in Weimar geboren, wo er vom her- . Kammerdiener und Kammermusikus Eylenstein im Instrumen- piel, und von Ehrbach, einem alten Weimaraner Musiker, in der orie unterwiesen wurde. Als Triemer auf dem Violoncell so weit geschritten war, daß er sich als Solist hören lassen konnte, trat er Kunstreise an, die ihn auch nach Hamburg führte, denn hier war 725 Mitglied des Theaterorchesters. Zwei Jahre danach begab ich nach Paris und blieb dort bis 1729. Während dieser Zeit : er unter Anleitung Boismortier's [1]) das Kompositionsstudium . Dann ging er nach der holländischen Stadt Alkmaar und weiter- nach Amsterdam, wo er 1762 sein Leben beschloß. In Amsterdam er VI Sonate a Violoncello solo e Continuo von seiner Arbeit ken.

Der Schlesier Riedel war nicht nur Cellist, sondern auch Vor-

---

1) Fétis bezeichnet ihn als einen mittelmäßigen Tonsetzer. Er wurde in Perpignan geboren und starb 1765 zu Paris.

fechter an der Liegnitzer Ritterakademie. Er soll ein für sein sehr guter Spieler gewesen sein. Gegen 1727 ging er nach P burg, und wurde dort sowohl im Cellospiel wie in der Fechtkun Lehrer des Kaisers Peter II., welcher bekanntlich nur drei (1727—1730) regierte. Riedel war auch Mitglied der russi Hofkapelle, in welcher er sich noch 1740 befand.

Bald mehrte sich die Zahl der deutschen Violoncellisten. ihnen ist zunächst Werner, geb. zu Beginn des 18. Jahrhu in Böhmen, gest. 1768 in Prag, zu erwähnen. Er soll ein s züglicher Spieler gewesen sein, daß, wie Gerber sagt, zu seine kein fremder Cellist es wagte, sich in Prag hören zu lassen. W war lange Zeit bei der Kreuzherrenkirche zu Prag angestellt. seinen zahlreichen Konzerten und Solos für Violoncell scheint gedruckt zu sein.

Der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien geborene loncellist Caspar Cristelli befand sich um 1757 als komponist in Diensten des Erzbischofs von Salzburg. Ganz b ders zeichnete er sich als Akkompagnist aus, was damals hoch ge wurde, da die Cellisten bei den Gesangsrecitativen eine wichtige spielten. Cristelli schrieb auch für sein Instrument einige K sitionen.

Johann Baptist Baumgärtner, geb. 1723 in burg, gest. den 18. Mai 1782 zu Eichstädt als Kammervirtuo dortigen Fürstbischofs, bildete sich in München aus und machte Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland und Skandin Außer einigen Violoncellkonzerten schrieb er: „Instruction de sique théoretique et pratique à l'usage de violoncelle". Lehrbuch erschien 1774 oder 1777 in Haag.

Wenzel Himmelbauer, geb. gegen 1725 in Böhme fand sich 1764 in Prag, zog aber weiterhin nach Wien und dort 1782 noch in gutem Ansehen als Cellist. Seinem Spiel den vornehmlich kerniger Bogenstrich und Gewandtheit im vista-Lesen nachgerühmt. C. F. Daniel Schubart bemerkt üb in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst", er sei ein „ und äußerst angenehmer Violoncellist ohne allen Künstlerstol

n von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen", und be-
dann weiter: „So ruhig und zwanglos führt Niemand seinen
n, wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der
sten Leichtigkeit vor, besonders ergießt sich sein Herz in's Canta-
Sein süßer Ausdruck, seine lieblichen Formen, und sonderlich
große Stärke in den Mitteltinten — sind von allen Kennern
hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument
, aber dies wenige hat desto mehr innern Werth."

Von Himmelbauer's Kompositionen erschienen 1776 zu Lyon
p. 1 Duette für Flöte oder Violine und Violoncell. Einige
für zwei Violoncelle blieben unveröffentlicht. Das Manuskript
ben befand sich 1795 in den Händen des böhmischen Cellisten
ic Petrzik und ging später in den Besitz des Verfassers vom
tlerlexikon für Böhmen", G. J. Dlabacz, über.

Als ein bemerkenswerther Schüler Himmelbauer's ist Philipp
ndlöker zu erwähnen. Derselbe, geb. am 25. Oktober 1753
ons im Hennegau, kam jung nach Wien, wohin seine Eltern sich
en. Dort begann er das Violoncellstudium. 1795 wurde er
Solo-Violoncellisten am Wiener Hof-Operntheater ernannt, und
Jahre später auch beim Orchester des Stephandomes. Im Jahr
erhielt er den Titel als kaiserl. Kammervirtuos. Schindlöcker
am 16. April 1827. Sechzehn Jahre vorher war er bereits
n Ruhestand getreten. Von seinen Kompositionen wurde nur
Serenade für Violoncell und Guitarre veröffentlicht. Die
en, bestehend in einem Konzert, Sonaten mit Baßbegleitung
inem Rondo, gleichfalls mit Baßbegleitung, blieben ungedruckt.

Sein Neffe, Wolfgang Schindlöker, geb. 1789 zu Wien,
e von ihm zu einem geschickten Cellisten herangebildet. Nach-
r sich mit 14 Jahren in einem Konzert hatte hören lassen, trat
07 als Kammermusikus in die Dienste des Würzburger Hofes.
ellokompositionen gab er ein „Grand duo" und drei instruktive
te heraus.

Zu den besseren deutschen Cellisten des vorigen Jahrhunderts
te auch Franz Joseph Weigl, der Vater des ehedem viel-
nnten Opernkomponisten Joseph Weigl. Er wurde am 19. März

1740 in einem bairischen Dorfe geboren und fand auf bes
Empfehlung Joseph Haydn's am 1. Juni 1761 Aufnahme i
Kapelle des Fürsten Esterhazy. 1769 verließ er dieselbe und t
das Orchester der italienischen Oper zu Wien. Nach dreiundzw
jähriger Wirksamkeit in demselben wurde er der kaiserl. Kapell
zugesellt und zum Hof- und Kammermusikus ernannt. Sein
erfolgte am 25. Januar 1820. Weigl komponirte Einiges, ob
für sein Instrument, ist unbekannt.

Ein begabter Cellist und Tonsetzer war Anton Filtz, Mi
der kurfürstlichen Kapelle zu Mannheim. Er starb 1768 im
Mannesalter, und schon, bevor sein Talent zur völligen Entwick
gediehen war. Im Manuskript hinterließ er verschiedene Duo
Solos, sowie auch Konzerte für das Violoncell.

Bedingungsweise darf Joh. Georg Schetky, geb.
zu Darmstadt, als Filtz' Schüler bezeichnet werden, dessen Unte
er einen Monat hindurch genoß, nachdem sein Vater, welcher (
herzogl. Darmstädtischer Kammersekretär und Tenorsänger b
Hofkirchenmusik war, ihm die erste musikalische Anleitung ge
hatte. Das Cellospiel scheint er Anfangs auf eigene Hand
nommen zu haben, wogegen seine theoretische Ausbildung durc
Darmstädter Konzertmeister Enderle erfolgte. Im Jahr 1761
Schetky für sechs Monate in Begleitung seines Vaters und
Schwestern nach Hamburg. Hier hatte er Gelegenheit, tüchtige
ler zu hören, wodurch er zum eifrigen Studium auf seinem Instru
angeregt wurde. Bei seiner Rückkehr nach Darmstadt fand er
in der dortigen Kapelle Anstellung. Ab und zu unternahm er Ko
ausflüge in die benachbarten Städte. Nachdem seine Eltern gest
waren, verließ er Darmstadt 1768 für immer. Zunächst besuch
wieder Hamburg, und hierauf London, wo ihm die Gönnerschaft
Christoph Bach's förderlich war. In der englischen Hauptstad
weilte Schetky jedoch nicht lange, da ihm ein Antrag gemacht w
nach Edinburg zu kommen, den er annahm. Bald trat er ab
folge seiner Verheirathung mit einer reichen Wittwe gänzlich
Privatleben zurück, nur noch seinen Kompositionen lebend. Die
stehen, abgesehen von einer beträchtlichen Reihe verschiedener Orch

b Kammermusikwerke, aus zahlreichen Violoncellkonzerten, Duetten
: Violine und Violoncell, Sonaten für Violoncell und Baß und
XII Duetts for 2 Violonc. with some Observations and Rules
: playing that Instrument. op. 7". Mit diesen Duetten ver-
gte Schetky also, wie der Titel ersehen läßt, zugleich einen päda-
gischen Zweck. Doch kann von einer eigentlichen Violoncellschule
bei nicht wohl die Rede sein.

Eines der letzten von Schetky veröffentlichten Werke ist sein
. 13, welches sechs Sonaten für Violoncell mit unbeziffertem Baß
hält. Die darin zusammengestellten Kompositionen geben ein
utliches Bild von seiner geläufigen, jedoch gehaltlos schablonen-
ten Schreibweise. Sie lassen zugleich ersehen, daß Schetky über
e für seine Zeit bedeutende Spieltechnik gebot. Mit Leichtigkeit soll
die Partie der ersten Geige von Quartetten à prima vista ausge-
rt haben, ein Scherz, der gleichwohl von großer Gewandtheit und
tigkeit zeugt. Besonders wird die Kraft und die Agilität seiner
genführung, sowie sein Staccatospiel im Herauf- und Herunter-
ch gerühmt.

Nach Gerber's Angabe starb Schetky 1773 in Edinburg. In
rster's „History of the Violin" ist dagegen gesagt, daß sein Tod
: 1824 erfolgt sei [1]).

Als „geschickter und solider Konzertspieler und Komponist für
1 Instrument" wird von Gerber der in der ersten Hälfte des vori-
: Jahrhunderts geborene Violoncellist Markus Heinrich
aul bezeichnet, welcher im Jahr 1766 der Berliner Hofkapelle
gehörte. Er komponirte auch Cellostücke, edirte sie aber nicht.

Sein Schüler Johann Heinrich Viktor Rose, geb. am
Dezember 1743 zu Quedlinburg, wurde von seinem Vater, der in

---

1) Die in Förster's Violingeschichte enthaltene biographische Skizze Schet-
weicht von Gerber's Mittheilungen, denen ich gefolgt bin, sehr wesentlich ab.
ster läßt diesen Künstler in Jena Jurisprudenz studiren und unter Friedrich
Gr. als Freiwilligen den siebenjährigen Krieg bei der von Blücher befehligten
nnschaft mitmachen. Dann bezeichnet er ihn auch als Schüler Philipp
anuel Bach's. Ob diese Angaben begründet sind, und in wie weit, mag da-
gestellt bleiben.

genanntem Ort Stadtmusikus war, frühzeitig auf mehreren Ins
menten unterrichtet. Die Prinzessin Amalie, welche damals das
der Äbtissin im Quedlinburger Frauenstift bekleidete, interessirte
für ihn, und nahm ihn 1756 nach Berlin mit, wo er einige J
unter Graul und Mara das Cellospiel studirte. 1763 trat er in
Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg. Vier Jahre später
ließ er dieselben, um zu reisen, und nahm dann eine Stelle in
Kapelle des Herzogs von Dessau an. Doch auch hier blieb er
lange, denn im Jahre 1772 folgte er einem aus seiner Vaterstad
ihn ergangenen Ruf als Organist. Auf dem Violoncell soll G
nach Gerber's Bericht nicht nur eine ungemeine Fertigkeit, son
auch einen ausdrucksvollen graziösen Vortrag gehabt haben.
seinen Cellokompositionen wurden drei Solos mit Baßbegleitung
op. 1 veröffentlicht.

Sein bester Schüler war Friedrich Schrödel, geb.
4. Februar 1754 in Baruth, gest. den 16. Januar 1800 zu Bal
stedt. Gerber nennt ihn einen der größten damaligen Virtuosen
dem Violoncell, und fügt hinzu, Manche seien der Meinung gewe
daß er den berühmten Mara an Präzision und Delikatesse ü
troffen habe.

Den bis dahin erwähnten deutschen Cellisten des vorigen J
hunderts ist mit besonderer Auszeichnung Johann Jäger a
reihen. Schubart, der ihn persönlich gekannt haben dürfte, sa
seiner excentrischen Ausdrucksweise: „Jäger ist ganz original;
Bogenlenkung neu, zwanglos und bis zum Ungestüm feurig.
Meister setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an und bri
dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht von d
Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, daß sein Genie meh
einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschn
Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerste Höhe hin
und trägt die delicatesten Sätze mit der größten Zartheit und Lieb
keit vor. . . . . Jäger ist zugleich ein großer Leser Prima-vi
d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, verste
mit bewundernswerther Kunst."

In Betreff der Jäger'schen Violoncellkompositionen, w

mmtlich unveröffentlicht blieben, bemerkt Schubart: „Die Kompo-
on treibt er nicht nach Regeln, sondern blos nach dem Gehör.
ine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbsterfundenen
itzen, die groß, edel, dem Instrumente angemessen und voll Schwie-
keiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren
sen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muß
n gestehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen
antasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind.“

Da die Kompositionen Jäger's nicht vorliegen, so ist keine Mög-
keit geboten, das Urtheil Schubart's auf seine Richtigkeit zu prüfen.
r so viel kann man aus demselben folgern, daß Jäger Autodidakt
r. Er scheint es auch als Spieler gewesen zu sein. Wenigstens
det sich nirgend eine Andeutung darüber, daß er regelmäßigen
terricht auf dem Violoncell genossen habe. Gerber macht nur
allgemeine Bemerkung, Jäger sei unter dem Einfluß der Würtem-
ger Kapellmusiker „der große Mann“ geworden, „den die Welt
ihm bewunderte.“

Wie Fétis berichtet, wurde Jäger am 17. August 1748 in dem
rhessischen Städtchen Schlitz[1]) geboren. Ursprünglich war er
oebläser in holländischen Diensten. Als sein Lieblingsinstrument
tivirte er daneben das Waldhorn. Dann wurde ihm, nachdem er
Stuttgarter Hof thätig gewesen, die Anstellung als Kammer-
tuose in der Anspach-Bayreuther Kapelle zu Theil. Diese Stellung
ihm viel freie Zeit, so daß er fleißig Violoncell üben, und auch
nstreisen unternehmen konnte, die ihn 1781 nach London führten.

Jäger hatte zwei Söhne, welche sich unter seiner Leitung zu
oloncellisten ausbildeten. Der älteste, Johann Zacharias Leon-
d, geb. 1777 in Anspach, entwickelte sich frühzeitig und konnte
on im neunten Lebensjahre Solos mit Geschwindigkeit, Sicherheit
d Akuratesse ausführen. 1787 ließ er sich am preußischen Hofe
ren, und erregte bei dieser Gelegenheit so sehr die Bewunderung
Königin, daß dieselbe ihn für die königl. Kapelle in Berlin zu

---

1) Gerber giebt als Geburtsjahr Jägers die Zahl 1745, und als Geburts-
Lauterbach in Oberhessen an.

gewinnen wünschte, worauf jedoch der Vater des Knaben wegen großer Jugend nicht einging. Nun bezeigte die Königin ihr In an demselben dadurch, daß sie ihm eine lebenslängliche Pensio 100 Thalern bewilligte. Bei seiner Rückkehr nach Hause ern ihn der Markgraf von Anspach sogleich zu seinem Kammermu Er blieb indessen nicht lange in dieser Stellung und zog mit s Vater nach Breslau. Dort wurde der jüngere Sohn Jäger's Vornamen Ernst, geboren. Dieser besaß noch mehr Talent, al Bruder, denn es währte nicht lange, so überholte er denselben im spiel, wozu auch wohl der Unterricht Bernhard Romberg's, d genoß, beigetragen haben wird. Bis zum Jahre 1825 leb nachdem er einen Theil Deutschlands und Ungarns bereist ha Breslau. Dann folgte er einem vom bairischen Hofe an ihn erg nen Ruf als Solocellist nach München.

Außer seinen beiden Söhnen bildete Johann Jäger auch xander Uber, geb. 1783 in Breslau, zu einem tüchtigen V cellisten heran. Uber genoß im elterlichen Hause den Vortheil musikalischen Jugend. Sein Vater, von Beruf Rechtsanwalt ein enthusiastischer Musikfreund, beschäftigte sich in seinen M stunden mit der Komposition von Kammermusikwerken, und v staltete in seiner Behausung wöchentlich zwei Konzerte. In dem derselben wurden Symphonien, in dem anderen Quartette und tette vorgetragen. Zu den Theilnehmern dieser musikalischen U haltungen gehörten mit Beginn unseres Jahrhunderts Karl M v. Weber, welcher 1804 seine Thätigkeit am Breslauer Thea gann, sowie der Universitätsmusikdirektor Berner und der Kl spieler Klingohr. Der Verkehr mit diesen Männern war f musikalische Entwickelung des jungen Uber nicht minder belan wie das Musikleben im väterlichen Hause. Anfangs genoß Violinunterricht Jannizeck's, während Schnabel seine theore Übungen leitete. Bald aber griff er zum Violoncell, auf w Jäger sein Lehrer wurde. Im Jahr 1804 unternahm er sein Kunstreise, kehrte aber bald von derselben nach Breslau zurück Laufe der Zeit bekleidete Uber dann mehrere Kapellmeisterstelle er sich gegen 1820 in Basel niederließ, wo er sich auch verheira

3 übernahm er das Kapellmeisteramt beim Grafen von Schön- und beim Prinzen v. Karolath. Doch schon im folgenden Jahre e ihn der Tod dahin. Von seinen Violoncellkompositionen ver- ntlichte Uber ein Konzert (op. 12), Variationen mit Quartett- itung (op. 14), Sechs Capricen (op. 10), und Sechzehn Varia- en über ein deutsches Lied.

Während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hatte die st des Violoncellspiels in Deutschland bereits allgemeinste Ver- ung und bei weiten mehr nennenswerthe Vertreter gefunden, als Italien und Frankreich. In letzterem Lande beschränkte sich das re Musiktreiben zur Hauptsache auf Paris, und in Italien stand, schon am Schlusse des vorhergehenden Abschnittes bemerkt wurde, Oper ganz entschieden im Vordergrunde, während die Instru- almusik dort keine rege Förderung mehr fand. Deutschland hin- n war vieler instrumentaler Kräfte benöthigt, um den Bedarf der eichen Höfe an guten Musikern zu befriedigen. Nach Gottlieb rich Krebel's europäisch-genealogischem Handbuch vom Jahre gab es damals mit Einschluß des römisch-deutschen Kaisers und Königs von Preußen weit über 200 weltliche und geistliche Für- und souveräne Grafen, von denen eine große Zahl sich Kapellen wenigstens Kammermusiken hielten. Diese Herren legten beson- Werth darauf, in ihrer Umgebung nicht allein gute Violin- r und Bläser, sondern auch tüchtige Violoncellisten zu haben, infolge dessen widmeten sich in den deutschen Landen mehr junge nte dem Instrumenten- und namentlich auch dem Violoncellspiel, nderswo.

Wir haben gesehen, daß die Einführung des Violoncells von en nach Deutschland auf dem Wege über Wien erfolgte. Wenig- liegen bis jetzt keine Beweise vor, daß die Berücksichtigung dieses umentes und dessen Aufnahme ins Orchester an anderen deut- Orten früher stattgefunden hat, als in der österreichischen tstadt. Dort wurde die Tonkunst seit Maximilian I. Regierung ist gefördert, wozu wesentlich die musikalischen Neigungen der rfamilie beitrugen. Maximilian II., Ferdinand III., Leopold I., VI., Franz I. und Joseph II., — sie alle, ein Jeder auf seine

6*

Weise, gingen den Bewohnern Wiens in Betreff der Musikpfl
mit gutem Beispiel voran. Schon mehrere Dezennien vor der G
burt des letzten der genannten Fürsten, welcher selbst Violon
spielte, hatte sich dieses Tonwerkzeug in Wien als Orchesterinst
ment eingebürgert. Unter seiner Regierung war Wien, nach d
Vorgange Franciscello's, dessen Leistungen zur Nacheiferung a
spornen mußten, auch schon im Besitze einiger bemerkenswert
Solocellisten. Zu ihnen gehörten: die beiden Schindlöcker u
Joseph Weigl, deren bereits gedacht wurde, sowie Johan
Hoffmann, Mitglied der Hofkapelle, Marteau, Hauer u
Küffel[1]. Um Weniges später kamen noch die Cellisten Cajet
Gottlieb Scheidl und Hauschka hinzu.

Über Scheidl ist nichts bekannt geworden. Dagegen wissen w
Näheres von Vincenz Hauschka, welcher am 21. Januar 17
zu Mies in Böhmen geboren wurde und 1840 in Wien starb. Se
erste musikalische Bildung empfing er als Chorknabe der Prag
Kathedrale. Nach einer sechsjährigen Lehrzeit widmete er sich d
Violoncellspiel, in welchem ihn der Böhme Christ kurze Zeit unte
wies. Im Übrigen studirte er auf eigene Hand weiter. Mit sechz
Jahren war er so weit vorgeschritten, daß er Anstellung in der Kap
des Grafen Thun fand. Zwei Jahre später löste sich dies Verhä
nis infolge Ablebens seines Brodherrn. Hauschka unternahm n
Kunstreisen in Deutschland. 1792 erschien er in Wien, wo er s
durch seine Leistungen allgemeine Anerkennung erwarb. Weit
hin wurde ihm eine Anstellung im kaiserlichen Staatsdienst z
Theil. Seitdem machte er keinen beruflichen Gebrauch mehr v
seiner Kunst. Doch entfremdete er sich ihr keineswegs gänzli
da er an der Begründung der „Gesellschaft der Musikfreund
sowie des „Concert spirituel", also an jenen beiden Musikinsti
tuten betheiligt war, die für das Wiener Tonleben von Bedeutu
wurden.

Die Dresdener Hofkapelle besaß in der zweiten Hälfte d
vorigen Jahrhunderts an nennenswerthen Cellisten Heinri

1) Ed. Hanslick: „Geschichte des Konzertwesens in Wien", S. 115.

gelin und Calmus. Der erstere zählte nach Gerber's Angabe er die starken Spieler" seines Instrumentes. Calmus gehörte 7 dem Orchester des Altonaer „Nationalorchesters" an, und wurde ı ein geschätztes Mitglied der Hofkapelle zu Dresden, wo er im uar 1809 starb.

In Berlin kam das Violoncell zu der ihm gebührenden Geltung ntlich erst durch Friedrich Wilhelm II. Zwar war dasselbe bereits :r Friedrich d. Gr. in der Hofkapelle durch Graul[1]) und die en an anderem Orte zu erwähnenden Cellisten Mara (Vater Sohn) gut vertreten, allein dieser große Monarch, dessen Lieb-sinstrument bekanntlich die Flöte war, scheint nicht viel von dem loncell gehalten zu haben, welches er angeblich als das „Nasen-rument" bezeichnete, ein Ausdruck, der weit eher auf die Gambe ıwenden gewesen wäre.

Sein Neffe Friedrich Wilhelm II. liebte das Violoncell verstand sich sehr wohl auf die Behandlung desselben. In en jungen Jahren scheint er die Gambe gespielt zu haben, denn wird berichtet, daß der Gambist Hesse[2]) ihn Anfangs unter-tet habe. Doch könnte diese Unterweisung sich auch auf das Vio-cell bezogen haben, da manche Gambisten sich gleichzeitig mit em Streichinstrument befaßten. Später wurde der Cellist Gra-ni Lehrer des preußischen Thronfolgers. Als aber Duport der ere 1773 nach Berlin kam, wurde Graziani zu dessen Gunsten itigt. Der nachmalige König Friedrich Wilhelm II. soll bei guter ıbildung mit Geschmack und Fertigkeit gespielt haben. Bekanntlich mete Beethoven ihm seine beiden Cellosonaten op. 5.

Von den Violoncellisten, welche gegen Ende des vorigen Jahr-derts der Berliner Kapelle angehörten, ist vorab zu erwähnen:

Johann Georg Fleischmann, ein tüchtiger Künstler, der ächst in Diensten des Herzogs von Kurland stand, dann aber nach :lin kam. 1792 begleitete er den König auf seinem Feldzuge :n die Franzosen als Akkompagnist.

---

1) S. dens. S. 79.
2) S. dens. S. 32.

Ein zweiter Cellist, welcher um dieselbe Zeit in der Berl Kapelle wirkte, war S. L. Friedel.

Als Zögling Duport's des jüngeren wird Heinrich Gr geb. zu Berlin, bezeichnet. Er trat 1798 in die königl. Kapelle.

Der ältere Duport[1]) bildete den Cellisten O. F. G. Ha mann, welcher am 30. Mai 1769 zu Potsdam geboren w und im Alter von fünfzehn Jahren in die Berliner Kapelle trat. 1790 übernahm er das Amt des Chordirektors an der Seine Thätigkeit als Kapellist scheint er, als ihm 1809 das nistenamt an der Petrikirche in Berlin übertragen wurde, lich aufgegeben zu haben. Den Kirchendienst versah er bis Jahre 1833, da er dann die Ernennung als königlicher Rechnu rath erhielt. Drei Jahre später, den 4. Mai 1836, rief ihn Tod ab.

In Herbig endlich besaß die Berliner Kapelle einen Sch des jüngeren Mara.

Am Mecklenburger Hofe war um 1785 Franz Xaver Hul geb. in dem bairischen Städtchen Öttingen, als sehr geschätzter loncellist thätig.

In der Braunschweiger Kapelle befand sich nach Mitte des gen Jahrhunderts A. W. F. Matern, ein Spieler von bede dem Ruf, der auch seine beiden Söhne zu Cellisten erzog.

Hannover war durch die Gebrüder Friedrich Ernst, Philipp Friedrich Beneke vertreten. Beide gehörten der gen kurfürstl. Hof- und Kammermusik an.

Die Dessauer Hofkapelle besaß in Joh. Christoph schoff, geb. 1748 zu Erfurt, einen respektabeln Violoncellisten

Als einer der angesehensten Cellisten in der zweiten Hälft vorigen Jahrhunderts ist Joh. Konrad Schlick zu bezeich Er wurde 1759 angeblich in Münster geboren, und starb 18 Gotha, wo er mehr als 40 Jahre mit dem Titel eines Konzertmei bei der herzogl. Kapelle angestellt war, nachdem er schon um 1 der bischöflichen Kapelle zu Münster angehört hatte. Im Jahre 1

---

1) Über die Gebrüder Duport s. den folgenden Abschnitt.

rathete Schlick die damals vielgefeierte Violinvirtuosin Regina
rinasacchi, mit der er im Winter 1799—1800 zu Solovorträgen
Leipziger Gewandhauskonzert engagirt war.

In J. C. Hemmerlein, geb. zu Bamberg, hatte Schlick
m begabten Schüler, welcher zu Ende des vorigen Jahrhunderts
Konzertmeisterposten beim Fürstbischof von Fulda bekleidete.

Gleichzeitig mit Schlick war in der Gothaer Kapelle Johann
wid Scheidler, geb. 1748, gest. den 20. Oktober 1802, als
ebter Cellist thätig.

Auch die herzogl. Kapelle zu Meiningen besaß einen guten Vio-
cellisten. Es war J. J. Kriegck. Ursprünglich Violinist und
tglied des Orchesters der vlämischen Oper zu Amsterdam, ging
gelegentlich seines Aufenthaltes in Paris zum Violoncell über,
genoß dort den Unterricht des jüngeren Duport. Nachdem er
ige Zeit unter diesem Künstler studirt hatte, wurde er vom
inzen Laval-Montmorency engagirt, in dessen Diensten er vier
hre blieb, worauf man ihn nach Meiningen berief. Dort
kte und lebte er noch im Jahre 1810. Geboren wurde Kriegck
25. Juni 1750 zu Bibra im Kreis Eckertsberga des Regierungs-
irkes Merseburg. Seine Cellokompositionen, bestehend in drei
nzerten und einigen Sonaten mit Baß, gehören zu den besseren
er Zeit.

Beim Bischof von Würzburg stand 1786 der Violoncellist
zelberger als Kammermusikus in Diensten.

Am Hof zu Wallerstein war um 1790 Paul Winneberger
Direktor der fürstlichen Jagd- und Tafelmusik thätig. Im Jahr
90 vertauschte er diese Stellung mit der eines Cellisten und Kom-
nisten am französischen Theater in Hamburg.

In der Thurn- und Taxis'schen Kapelle zu Regensburg standen
Cellisten Gretsch und Karauschek. Der erstere war in ihr
zu seinem Tode thätig, welcher 1784 erfolgte. Karauschek hin-
gen, der als vorzüglicher Cellist gerühmt wird, gehörte ihr nur
1750—1760 an. Religiöse Schwärmerei veranlaßte ihn später,
ein Karmeliterkloster zu gehen. Er starb 1789.

Zur Münchener Hofmusik gehörte in der zweiten Hälfte des

vorigen Jahrhunderts der Kapellist Virgili[1]. Er ist bemerken werth, weil er dem Violoncellisten Moralt den ersten Unterricht theilte. Dieser letztere Künstler, welcher 1780 in der bairisch Hauptstadt geboren wurde, und dort 1829 starb, vollendete se Ausbildung bei dem Mannheimer Kapellvioloncellisten Ant Schwarz, und trat nach vollendetem Studium in die Hofkape seiner Vaterstadt.

Ein anderer Schüler des Anton Schwarz von bekanntem Nam war Max Bohrer, geb. 1785 zu München. Er machte so schne Fortschritte, daß er schon als vierzehnjähriger Knabe (1799) in dortige Hofkapelle aufgenommen werden konnte. Bald darauf unt nahm er mit seinem Bruder Anton, der ein tüchtiger Violinist wa eine Kunstreise, die ihn auch nach Wien führte. Dort hörte er Ber hard Romberg, der nun sein Vorbild wurde. Gegen 1830 trat nachdem er einige Zeit hindurch Mitglied der königl. Kapelle Berlin gewesen war, in Paris auf, wo er durch seinen schönen T und durch die Leichtigkeit in Überwindung der größten Schwieri keiten Aufsehen erregte. Dann bereiste er Deutschland, wurde 18 vom König von Würtemberg zum ersten Cellisten mit dem Ti eines Konzertmeisters ernannt, ging 1838 (zum zweiten Male) na Petersburg, und begab sich darauf nach Italien. Die Jahre 18 und 1843 brachte er konzertirend in Amerika zu. Seine letzte Rei die den Ländern des nördlichen Europas galt, machte er 1847, do vermochte er auf derselben nicht mehr den früheren Beifall zu e ringen, da seine Leistungsfähigkeit bereits gesunken war. Er star 1867. An Cellokompositionen edirte er drei Konzerte, verschieden airs variés, eine „Fantasie" über russische Volkslieder, ein „Rond letto" mit Quartettbegleitung, und Duette mit Violine.

Gleichzeitig mit dem vorhin genannten Moralt war in d bairischen Hofkapelle der, wie Gerber sagt, „wegen seiner Talen

---

1) Nach Fétis' Angabe. Gerber sagt in seinem Tonkünstlerlexikon, da ums Jahr 1788 ein Cellist Namens Virgil Michel der Münchener Kape angehört habe. Wahrscheinlich ist derselbe mit dem von Fétis erwähnten Virgi identisch.

: gerühmte" Peter le Grand thätig, welcher 1778 zu Zwei-
cken geboren, und 1792 zum Mitglied der bairischen Hofkapelle
irdert wurde.

Für Stuttgart kommen die Violoncellisten Zumsteeg und
ufmann in Betracht. Joh. Rudolph Zumsteeg war der be-
tendere. Er wurde am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im
nwald geboren und starb am 27. Januar 1802 in Stuttgart.
r würtemberger Hofkapellmeister Poli war sein Lehrer. Unter
Leitung desselben bildete Zumsteeg sich nicht nur zu einem treff-
en ausübenden, sondern auch zu einem angesehenen schaffenden
ifiker aus. Seine wissenschaftliche Bildung empfing er auf der
lsschule, in welcher er zu Schiller in ein befreundetes Verhältnis
, wie er denn auch Mehreres von dessen Dichtungen in Musik
e. Namentlich machte er sich durch die Balladenkomposition vor-
lhaft bekannt, die von ihm zuerst in Angriff genommen wurde.
Nach Absolvirung der Karlsschule widmete Zumsteeg sich aus-
ießlich der künstlerischen Thätigkeit. Bis zum Jahre 1792 war
infaches Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, deren Chef er nach
i Ableben seines Lehrers Poli wurde. Das Violoncell behandelte
nsteeg mit „tiefem Gefühl, seltener Präcision und durchgreifender
ift", wie Gerber bemerkt. Er schrieb für dasselbe ein Konzert,
naten, ein Duett und ein Terzett.

Johann Kaufmann, geb. um 1760, war gleichfalls ein
gling der Karlsschule, aus welcher auch

Ernst Häusler, geb. 1761 in Stuttgart, hervorging. Die-
führte ein ziemlich unstätes Leben. Im Jahre 1788 trat er eine
istreise an, auf welcher er sich namentlich in Wien und Berlin
en ließ. Bald danach nahm er ein Engagement in der Kapelle
Fürsten von Donaueschingen an. 1791 gab er aber schon wieder
e Position auf, um einem Ruf nach Zürich Folge zu leisten. Von
t aus besuchte er sechs Jahre später seine Vaterstadt, und ging
n 1801 nach Augsburg und 1802 nach Wien zu Konzertvor-
zen. Endlich übernahm er das Amt des Chordirektors an der
ngelischen Kirche zu Augsburg, in welcher Stellung er am 28.
ruar 1837 starb.

Die kurfürstliche Kapelle zu Mannheim besaß in Karl Lo ner, geb. gegen 1760, gest. 1795, sowie in Peter Ritter wähnenswerthe Cellisten. Ritter, geb. um 1760 zu Mannhe mag hinsichtlich seiner musikalischen Bildung höheren Ansprü genügt haben als Lochner, denn er wurde 1801 zum Dirigenten Singspieles am Theater seines Geburtsortes befördert. Mit A nahme einer im Jahre 1785 unternommenen Reise nach Berlin, er sich bei Hofe hören ließ, scheint er ununterbrochen seinen amtli Obliegenheiten gelebt zu haben.

Zur Mannheimer Kapelle gehörten noch die Violoncelli Johannes Fürst, Ludwig Simon, und der vorhin schon nannte Anton Schwarz.

Als Mannheimer Kind ist hier auch Franz Danzi, der S des ersten Violoncellisten der dortigen Kapelle, Innocenz Danzi, nennen. Auf dem Cello unterrichtete ihn sein Vater, in der Kom sition der Abt Vogler. Als Spieler war er bald so weit vor schritten, daß er bereits 1778 in die kurfürstliche Kapelle, welche kanntlich um dieselbe Zeit infolge der Vereinigung Baierns mit Kurpfalz nach München übergeführt wurde, aufgenommen wer konnte. Zugleich begann er seine Thätigkeit als Opernkompo Unterdessen kam das Jahr 1790 heran, in welchem er mit der v züglichen Sängerin Margarethe Marchand, Tochter des Münche Theaterdirektors, die Ehe schloß. Das junge Paar ging im folg den Jahr nach Leipzig und Prag, wo Danzi bei der italienisc Theatergesellschaft von Guardassoni die Oper dirigirte, während s Frau in derselben sang. 1794—1795 bereiste er mit seiner Ga Italien. Wegen des schwankenden Gesundheitszustandes dersel erfolgte 1797 die Rückkehr Beider nach München. Danzi, als zum Vicekapellmeister befördert, entfaltete als solcher eine erspri liche Thätigkeit. Doch wurde er durch den 1799 erfolgten Tod sei Lebensgefährtin so tief erschüttert, daß er sich für mehrere Ja außer Stande sah, seinen Berufspflichten nachzukommen, und da seinem Gefühl widerstrebte, den Dienst an dem Orte wieder auf nehmen, an welchem sein Familienglück vernichtet worden war, folgte er 1807 dem an ihn ergangenen Ruf als Hofkapellmeister n

ttgart. Hier blieb er ein Jahr, nach dessen Ablauf er die Leitung Oper am Karlsruher Hoftheater übernahm. Danzi wurde am Mai 1763 geboren und starb am 13. April 1826.

In der kurmainzischen Kapelle befand sich um das Jahr 1783 1784 der geschickte Cellist und Lautenist Joh. Christian ttlieb Schindler, nebst den Gebrüdern Joseph und Anas Schwachhofer, und am Trier'schen Hofe war zu derselben Karl Kaspar Eder, geb. 1751 in Baiern, thätig, der sich h viele Reisen als Cellospieler vortheilhaft bekannt machte.

Der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn gehörten an: Joseph icha und Maximilian Willmann.

Reicha, der Onkel des begabten Tonsetzers Anton Reicha, de 1746 in Prag geboren, fand zunächst Stellung beim Grafen llerstein und erhielt einige Jahre später die Berufung als Konzertster nach Bonn. Hier war er bis zu seinem Ableben (1795) in mlicher Weise thätig.

Willmann, geb. 1768 zu Forchtenberg, einem zwischen rzburg und Mergentheim gelegenen Dorfe, wurde im letzten Deium des vorigen Jahrhunderts Mitglied der Bonner Hofkapelle, dem er sich einige Jahre zuvor in Wien aufgehalten hatte. Späkehrte er nach der Donaustadt zurück und fand dort Anstellung Solospieler am Theater a. d. Wien. Willmann, der im Jahre 2 starb, hatte zwei Töchter, von denen die ältere Mozart's ülerin im Klavierspiel, und die jüngere eine treffliche Sängerin . Um die Hand der letzteren bewarb sich, obwohl vergeblich, wig van Beethoven.

Außer Reicha und Willmann gehörte der Bonner Hofkapelle 1790—93 auch der hochberühmte Violoncellist Bernhard mberg an. Betreffs dieses Künstlers wird das Erforderliche nächsten Abschnitt über Deutschland mitgetheilt werden, da der orragende Einfluß seines Wirkens dem 19. Jahrhundert angehört.

Den vorstehend erwähnten deutschen Violoncellisten sind noch nreihen: Immler, Schönebeck, Rauppe, Bauersachs, Alexander Arnold.

Immler, geb. um 1750 zu Weitramsdorf bei Koburg, fand

einen Wirkungskreis in Göttingen. An seinem Spiel wurde bej
ders der schöne Ton und eine angenehme Vortragsweise gerüh
Er soll auch ein braver Geiger gewesen sein.

Karl Siegmund Schönebeck, geb. am 26. Oktober 17
zu Lübben in der Niederlausitz, war ursprünglich für das chirurgi
Fach bestimmt, fühlte sich aber so zur Musik hingezogen, daß
Versuche, ihn davon zurückzuhalten, an seinem Widerstande schei
ten. Im 14. Lebensjahre wurde er zum Stadtmusikus seiner Va
stadt gegeben. Während der fünfjährigen Lehrzeit widmete er s
meist auf eigene Hand, der Erlernung verschiedener Instrume
Dann trat er als Gehilfe bei dem Stadtmusikus der schlesischen St
Grüneberg in Kondition. Hier wurde ihm die Gelegenheit, ei
durchreisenden Violoncellisten zu hören, dessen Leistungen ihn so
geisterten, daß er sofort beschloß, sich dem Cellospiel zu widmen,
welchem er sich bis dahin noch nicht befaßt hatte. Er war dabei s
eigener Mentor.

Nach zwei Jahren angestrengter Übung trat Schönebeck 1778
Cellist in die Hauskapelle eines Grafen Dohna, doch blieb er
demselben nur bis 1780, da er es vorzog, die ihm offerirte St
als Stadtmusikus in Sorau zu übernehmen. Eine Reise nach Ber
verschaffte ihm die Möglichkeit, den Violoncellvirtuosen Duport
Potsdam zu hören, wodurch er zu erneuten Studien angeeifert wur
Bald darauf machte er in Dresden die Bekanntschaft des französisch
Cellisten Tricklir[1]) dessen Spiel ihm gleichfalls Anregungen g
Von da ab führte Schönebeck ein unruhiges Wanderleben, welches
nicht zur Konzentration seiner Kräfte kommen ließ. Kurz nacheina
der bekleidete er Stellungen am Hofe des Herzogs von Kurland
Sagan, beim Grafen Truchseß in Waldenburg, und weiterhin a
in Königsberg. Endlich kehrte er, des Musiktreibens überdrüss
in seine Heimath zurück und widmete sich der Landwirthschaft, hi
aber auch bei dieser nicht lange aus, und nahm wieder die künst
rische Thätigkeit auf. Im Jahre 1800 ließ er sich in Leip
hören, wo man seine „gefälligen" Cellokompositionen, sowie s

1) S. dens. im nächsten Abschnitt d. Bl.

el des „schönen Tones und der ungemeinen Fertigkeit" halber nswerth fand, wie Gerber berichtet.

Joh. Georg Rauppe, geb. am 7. Juli 1762 in Stettin, nete sich schon in früher Jugend dem Cellospiel, und erlangte r dem älteren Duport in Berlin den Meistergrad. Nach Beendng seiner Studien bereiste er das nördliche Deutschland, sowie emark und Schweden. Im Jahre 1786 begab er sich nach terdam, und bekleidete dort die Funktionen des ersten Cellisten er deutschen Oper, sowie bei den Konzerten. In dieser Stellung er am 15. Juni 1814. An seinem Spiel wurde die Schönheit Kraft seines Tones, sowie die Fertigkeit und Deutlichkeit im trage gerühmt.

Christian Friedrich Bauersachs, geb. am 4. Juni 1767 egnitz im Fürstenthum Anspach, war nicht nur auf dem Violonungewöhnlich geschickt, sondern behandelte auch das Bassethorn großer Gewandtheit. Er bereiste als Konzertgeber Ungarn sowie ien und dann auch Deutschland mit gutem Erfolg. Doch gelang hm nicht, eine feste Stellung zu gewinnen. Er gab daher die sik als Lebensberuf auf, und widmete sich der bergmännischen bahn. Am 14. Dezember 1845 starb er zu Sömmerda.

Joseph Alexander, welcher um 1800 in Duisburg lebte und te, ist bemerkenswerth durch ein paar Studienwerke, die freilich st veraltet sind. Sie bestehen in einer 1801 herausgegebenen oncellschule, und in einem „Air avec XXXVI Variations prossives pour le Violoncell avec le doigté et différentes clefs, mp. d'un violon et d'une basse." (1802.)

Johann Gottfried Arnold endlich, geb. am 1. Februar 3 im würtembergischen Orte Niedernhall, gest. 26. Juli 1806 rankfurt a. M., war der Sohn eines Schullehrers. Frühzeitig äftigte er sich mit Musik und zumeist mit dem Violoncell, so er sich schon als achtjähriger Knabe durch seine Leistungen belich machte. 1785 gab sein Vater ihn zu dem Lünzelsauer Stadtikus in die Lehre. Bei diesem war er fünf Jahre. Nach Ablauf lben fand Arnold Anstellung bei seinem Onkel, welcher Hof- Stadtmusikus in Wertheim a. d. Tauber war. Mit großem

Eifer setzte er seine Cellostudien während dieser Zeit auf eigene H
fort, vernachlässigte auch dabei das theoretische Studium nicht.

Nach einigen mißglückten Versuchen, sich außerhalb seines W
ortes als Solist bekannt zu machen, besuchte er Regensburg, wo
damals gerade der schon erwähnte Violoncellist Max Willmann
hielt. Derselbe ertheilte ihm einige Monate hindurch Cellounterri
den ersten, den er überhaupt auf diesem Instrument erhielt.
Jahre 1796 fand er in Hamburg Gelegenheit, Bernhard Reml
zu hören und von ihm zu lernen. Bald darauf wurde Arnolt
Frankfurter Theaterorchester angestellt. Nebenbei ertheilte er Pri
unterricht. Von seinen Zeitgenossen wurde er als ein großer V
loncell-Virtuose bezeichnet, dessen Spiel bei „bezauberndem T
nicht nur im Allegro, sondern auch im Adagio vortrefflich war.

Unter den deutschen Violoncellspielern des vorigen Jahrhund
ist auch ein Liebhaber zu erwähnen, welcher sich so auszeichnete, da
füglich zu den Künstlern seines Instrumentes gezählt werden könn
Es war der Fürst Christian von Wittgenstein-Berlebu
Er wurde am 12. Dezember 1753 geboren, und beschäftigte
schon in seiner Jugend lebhaft mit Gesang und Klavierspiel.
reiferen Jahren erlernte er das Violoncell und brachte es da
so weit, daß er sich mit dem größten Beifall öffentlich in einem K
zert zu Wetzlar hören lassen konnte. Er hielt sich auch gegen E
seines Lebens eine eigene Kapelle. Dieser Kunstmäcen starb
4. Oktober 1800.

Die bis dahin verzeichneten Männer waren, wenige Ausnah
abgerechnet, neben ihrem praktischen Wirken eifrig bemüht, du
kompositorische Thätigkeit eine Literatur für ihr Instrument zu sch
fen. Sie schrieben Konzerte, Sonaten und Variationenwerke in
trächtlicher Anzahl[1]. Einen wesentlichen Zuwachs erhielten d
Erzeugnisse noch durch andere Tonsetzer, welche nicht Cellospi
waren. Vor Allem sind hier an hervorragenden Größen Ph
Emanuel Bach und Joseph Haydn zu nennen. Der erst

1) Die meisten dieser Kompositionen hat Fétis in den betreffenden Arti
seiner „Biographie universelle des musiciens“ namhaft gemacht.

nponirte ein Violoncellkonzert, der letztere mehrere derartige
ücke. Welch' lebhaftes Interesse Haydn überhaupt an dem Vio-
ncell nahm, beweist der Umstand, daß er es in zweien seiner Sym-
onien obligat behandelte. Die eine derselben (B-dur) erschien
ter dem Titel „Sinfonie concertante à Violon, Violoncell,
ütte, Hautboïs et Basson obligés" als op. 81; die andere,
; Midi" benannt, wurde 1761 geschrieben[1]. In ihr ist das Vio-
ncell vorzugsweise im Adagio, dessen Schluß mit einer großen
denz für Violine und Violoncell endigt, solistisch gehalten. Die
llopartie in der vorher erwähnten „Sinfonie concertante" ent-
t bedeutende Schwierigkeiten, namentlich da, wo sie sich in der
hen Tonlage bewegt[2].

Von anderen damaligen Tonsetzern, welche Konzerte für das
oloncell komponirten, seien nur erwähnt: Paul Wranitzky,
naz Pleyel, Franz Anton Hofmeister, Franz Chri-
an Neubauer, Leopold Hoffmann, sowie Johann
dwig Willing. Auch Liebhaber, wie Ernst Ludwig Ger-
r, der Verfasser des historisch-biographischen Tonkünstlerlexikons,
d Christian Ferd. Daniel Schubart, der zwar musikalisch
ildet, aber doch eigentlich von Beruf Schriftsteller war, unter-
hmen derartige Kompositionen. Außerdem lieferten Joh. Georg
brechtsberger, Joseph Eybler, F. A. Hoffmeister, C. G. Neu-
ier, Ignaz Pleyel Duette für zwei Violoncelle, für Violine und
llo, oder für Viola und Violoncell. Auch von dem Kontrabassisten
ristian Spurni (Spourni), welcher, in Mannheim geboren, wäh-
d der Jahre 1763—1770 Orchestermitglied an der italienischen

1) Sie befindet sich unter den von Karl Banck neuerdings in Partitur
usgegebenen Symphonien Haydn's. Vergl. auch Pohl's Haydnbiographie I,
und 285.

2) In neuerer Zeit ist ein dreisätziges Duett (D-dur) für Violine und
loncell von J. Haydn zum Vorschein gekommen, welches der Meister bei
em Aufenthalt in London für einen Herrn William Forster komponirt haben
. Diese Komposition erinnert, nicht nur in formeller Hinsicht, an Tartini-
Art, so daß man geneigt sein dürfte, sie für eine Jugendarbeit Haydn's zu
ten, die er in London nach der Erinnerung als Gedenkblatt niederschrieb.

Oper zu Paris, und dann des königl. Theaters zu London war, eine Cellosonate mit unbeziffertem Baß vorhanden [1]).

Die allermeisten dieser Kompositionen, gleichviel ob diesel von Violoncellspielern herrühren oder nicht, gewähren nur insof noch ein Interesse, als aus ihnen zu entnehmen ist, auf welch Standpunkt sich das deutsche Violoncellspiel in der zweiten Hälfte vorigen Jahrhunderts befand. Hier ist nun zu konstatiren, daß Technik desselben zu Ende des gedachten Zeitabschnittes eine vorgeschrittene war, und daß Deutschland darin gegen Italien, ja im Hinblick auf gewisse Boccherini'sche Cellosätze, nicht zurückst Eine allgemein giltige Normirung der Applikatur des Griffbrettes auch der Bogenführung war freilich weder in dem einen noch in andern beider Länder schon erreicht. Zunächst kam es natürlic weise darauf an, die Leistungsfähigkeit des Violoncells nach al Seiten zu erproben, sowie die verschiedenen Kombinationen doppelgriffigen Spieles, der Passagenbildungen und des Ornam talen ausfindig zu machen, und in einer dem Wesen des Instrum tes angemessenen Weise zu entwickeln und darzustellen. Diese mü volle Arbeit mußte nothwendig vorab zu Produktionen führen, denen die Frage nach dem Gedankengehalt nur wenig erst in Betr kommen konnte. In der That ist derselbe mit ganz vereinzelten A nahmen sehr geringwerthig, und da überdies die Figurationen Läufer veraltet sind, so vermögen die in Rede stehenden Komposi nen im Allgemeinen keinen wirklichen Antheil mehr zu erwec Aber die Versuchsstadien, welche die Cellokomposition durchmac waren nothwendig, um zu einer Literatur von Kunstwerth zu gelang

1) Dieselbe wurde schon S. 54 d. Bl. erwähnt.

III. Frankreich.

Als erste bemerkenswerthe französische Violoncellisten werden die Gebrüder Abbé genannt. Dieselben, mit ihrem eigentlichen nen Philipp Pierre und Pierre de Saint Sévin, waren sikmeister der Pfarrkirchen zu Agen. Als solche mußten sie, der daigen Vorschrift gemäß, das „collet" der katholischen Geistlichen : der Kleidung tragen, weshalb sie kurzweg Abbé oder l'Abbé en. Diesen Namen behielten sie mit dem Zusatz l'aîné nnd cadet bei, nachdem sie im Jahre 1727 ihre Stellungen in Agen aufben hatten und als Cellisten in das Pariser Opernorchester einsten waren [1]. Dies ist Alles, was man von ihnen weiß.

Mehr Nachrichten sind über Berteau[2] vorhanden. Dieser Anfang des 18. Jahrhunderts in Valenciennes geborene Künstler de von seinen Zeitgenossen als ein eminentes Talent, ja, als ein ie bezeichnet. In jungen Jahren bereiste er Deutschland, und während dieser Zeit unter Leitung eines Böhmen, Namens cz, mit Eifer dem Gambenspiel ob, in welchem er eine große hicklichkeit erlangte. Nachdem er aber die Vorzüge des Violon- und ein Solostück für dasselbe von Franciscello[3] kennen get hatte, so berichtet Fétis, ging er zu diesem Instrument über. ne Fortschritte waren so bedeutend, daß er bald keinen Nebenler mehr hatte, und bei seiner Rückkehr nach Paris als ein Wungepriesen wurde, da er auch in dem noch wenig entwickelten Flaetspiel Ungewöhnliches leistete. Im Jahre 1739 ließ er sich zum n Male im Concert spirituel[4] mit einem Solo seiner Kompon hören, und erregte dadurch großen Enthusiasmus. Die

---

1) Vergl. hierzu S. 57 d. Bl.

2) Sein Name wurde auf verschiedene Weise geschrieben, nämlich: Ber, Bertault, Bertaud und Berthaud. Die obige Schreibart ist die einzig ige.

3) Franciscello muß hiernach Stücke für Violoncell geschrieben haben.

4) Das Concert spirituel, welches das älteste Konzertinstitut der franhen Hauptstadt war, wurde im Jahre 1725 gegründet.

Folge davon war ein öfteres Auftreten in dem genannten K
institut. Seine Hauptstärke soll in der Erzeugung eines
ordentlich schönen Tones bestanden haben. An Violoncellk
sitionen schrieb er vier Konzerte sowie drei Hefte Sonaten mit
begleitung. Sein Tod erfolgte 1756.

Berteau wird von seinen Landsleuten als Begründer der
zösischen Schule des Violoncellspiels angesehen. Zum Beweise
führt Fétis an, daß er in Cupis, Janson, Tillière un
älteren der Gebrüder Duport Schüler gebildet habe, wel
Fortpflanzer seiner schönen Tonbildung, sowie seiner gesang
Vortragsweise gewesen seien.

Jean Baptiste Cupis, geb. 1741 zu Paris, empfin
fangs Unterricht von seinem Vater und wurde im elften Jahr
teau's Zögling. Bevor er das zweite Dezennium seines Lebe
rückgelegt hatte, galt er schon als einer der geschicktesten C
Frankreich's. Bald wurde er in das Pariser Opernorchester
nommen, und zwar mit der Auszeichnung, daß er denjeniger
gliedern desselben beigesellt wurde, welche die Sologesänge
gleiten hatten. Im Jahre 1771 löste er sein Verhältnis zur
um sich auf Kunstreisen zu begeben. Er besuchte einen Theil D
lands, hielt sich zeitweilig in Hamburg auf und ging dann über
nach Italien, wo er sich mit der Sängerin Gasparini verheir
1794 befand er sich in Mailand. Von da ab fehlen Nach
über ihn. Über seine Schüler Jean Henri Levasseur und
wird weiterhin das Erforderliche mitgetheilt werden.

Cupis hat zwei Konzerte und ein paar Variationenwerk
ponirt, von denen das zweite für zwei Violoncelle als O
posthume, also erst nach seinem Tode erschien. Außerdem sch
eine Violoncellschule. Sie hat den Titel: „Méthode nouve
raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello, où l'on
de son accord, de la manière de tenir cet instrument
aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la
sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la ma
de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs etc.
Boyer.“

Der zweite Zögling Berteau's, Jean Baptiste Aimé ...eph Janson, wurde 1742 in Valenciennes geboren. Mit ...jahren ließ er sich zum ersten Male als Solospieler im Concert ...tuel hören. 1767 ging er als Begleiter des Erbprinzen von ...unschweig nach Italien, und blieb dort bis 1771. Dann kehrte ...r einige Jahre nach Paris zurück, worauf er Deutschland be... Von Hamburg aus, wo er sich 1783 aufhielt, besuchte er ...emark, Schweden und Polen. Überall erntete er für seine ...ungen, die sich durch breite und schöne Tongebung auszeichneten, ...en Beifall. Das Jahr 1789 führte ihn wieder nach Paris. ...he Schätzung seinen Leistungen dort zu Theil wurde, beweist der ...tand, daß man ihn bei der ins Jahr 1795 fallenden Gründung ...Konservatoriums als Lehrer des Violoncellspiels anstellte. Er ... am 2. September 1803. Von seinen Violoncellkompositionen ...hnt Fétis drei Konzerte (op. 3), drei Konzerte (op. 7) (beide ...te mit Baß), sechs Konzerte mit Orchester (op. 15) und sechs ...aten mit Baß (op. 4).

Janson hatte einen jüngeren Bruder, mit Vornamen Louis ...juste Joseph, den er zu einem tüchtigen Cellisten ausbildete, ...dem sein Vater ihn dafür vorbereitet hatte. 1789 erhielt er eine ...lle im Pariser Opernorchester, die er bis 1815 inne hatte. ...ige Jahre nachher rief ihn der Tod ab. Geboren wurde er am ...Juli 1749. An Cellokompositionen veröffentlichte er nur sechs ...aten mit Baß.

Joseph Bonaventure Tillière, dessen Geburts- und ...esjahr man nicht kennt, war, nachdem er seine Studien bei ...teau vollendet, gegen 1760 beim Prinzen von Conti in Diensten. ...genoß den Ruf eines sehr geschickten Spielers. Seine veröffent...en Werke bestehen in sechs Sonaten für Violoncell und Baß, in ... Duetten für zwei Violoncelle, von denen drei als op. 8 er...nen, sowie in einer 1764 veröffentlichten Violoncellschule: „Mé...le pour le Violoncelle, contenant tous les principes néces...es pour bien jouer de cet instrument.“ Dies Lehrwerk ...ien in mehreren Auflagen.

Als bester Schüler Berteau's wird Jean Pierre Duport

(der ältere)[1]) bezeichnet, dessen Vater Tanzmeister war. Er wurd
27. November 1741 zu Paris geboren. Zwanzig Jahre alt, lie
sich mit einstimmigem Beifall im Concert spirituel hören. Zu
selben Zeit (1761) war er bei der Hausmusik des Prinzen von C
angestellt. 1769 gab er diese Stellung auf, um zu reisen. Zun
wandte er sich nach England, zwei Jahre später besuchte er Span
und 1773 ging er nach Berlin, wo er blieb, da Friedrich d.
ihn für seine Kammermusik sowie für die Oper engagiren ließ.
gleich wurde er der Lehrmeister des nachmaligen Königs Frie
Wilhelm II., der ihn 1787 zum Oberintendanten der Kammern
ernannte. Seit dieser Zeit wirkte Duport nicht mehr in der The
kapelle mit, sondern spielte nur noch bei Hofe. Am 31. Dezen
1818 starb er zu Berlin. Duport veröffentlichte 1787[2]) in Be
sechs Sonaten für Violoncell und Baß, sowie vorher schon als o
drei Duos für zwei Violoncelle.

Gerber, der Gelegenheit hatte, diesen Künstler 1793 in Be
zu hören, giebt einen enthusiastischen Bericht über sein Spiel.
demselben rühmt er besonders den starken, vollen Ton und den trä
gen Bogenstrich. Nach Fétis Angabe übertraf ihn jedoch sein jüng
Bruder Jean Louis, der überhaupt begabter gewesen zu
scheint. Er hatte anfänglich die Violine zu seinem Instrument
wählt, ging aber davon zu Gunsten des Violoncells ab, als er
künstlerischen Erfolge seines Bruders sah, dessen Schüler er
wurde. Schnell gründete er sich durch sein Auftreten im Con
spirituel und in der „Societé Olympique", vordem unter
Namen „Concert des amateurs" bekannt, sowie durch seine V
träge in dem damals von einheimischen und auswärtigen Kunstn
bilitäten vielbesuchten Hause des Barons Bagge, einen bedeuten
Ruf. Als Viotti Ende 1781 oder Anfang 1782 nach Paris k
und Duport ihn hörte, nahm er sich dessen stilvolles Spiel z
Muster, wodurch seine Leistungen noch wesentlich gewannen. Sei

1) Vergl. hierzu S. 85 f. und 93 d. Bl.

2) Fétis sagt 1788. Das Titelblatt dieser Sonate trägt aber die Jah
zahl 1787 von der Hand des Graveurs.

en Konzertausflug unternahm er gemeinschaftlich mit dem ihm eundeten englischen Cellisten Crosdill nach London, wo er be- erte Aufnahme fand. Diese Reise hielt ihn ein halbes Jahr von is fern. Aber nun war seines Bleibens in der Heimath nicht r lange. Die 1789 erschienenen Vorboten der französischen olution verscheuchten ihn, wie so viele Andere aus Paris; er be- sich zu seinem Bruder nach Berlin. Sofort fand er dort An- ung in der königl. Kapelle, welcher er siebzehn Jahre angehörte. rend dieser Zeit bildete er viele Schüler, deren Namen leider kannt sind. Seine Zöglinge französischer Nationalität, Rousseau, sseur und Platel, werden weiterhin Berücksichtigung finden.

Die für Preußen so unglücklichen Ereignisse des Jahres 1806 higten Duport, Berlin zu verlassen. Er wandte sich nach Paris ück. Aber dort hatte man ihn infolge seiner langen Abwesenheit gessen, und so mußte er sich erst wieder ein Publikum schaffen. n einziges öffentliches Auftreten im Jahre 1807, bei welchem ihn Sängerin Colbran, Rossini's spätere Gattin, durch ihre Mit- kung unterstützte, reichte dazu hin. Dennoch konnte er, was mit den völlig veränderten und der Kunst wenig günstigen Pariser Zu- nden lag, zu keiner festen, sicheren Stellung gelangen. Dies higte ihn, in die Dienste des durch Bonaparte beseitigten Königs rl IV. von Spanien zu treten, welcher sich damals in Marseille hielt. Doch fand dieses Verhältnis 1812 sein Ende, da Karl IV. h Rom ging, und Duport sich infolge dessen genöthigt sah, nach ris zurückzukehren. Er trat nun in drei Konzerten auf und hatte z seines vorgerückten Lebensalters von 65 Jahren so großen Er- g, daß er zum kaiserl. Solocellisten sowie zum Lehrer am Kon- vatorium ernannt wurde. Letztere Stelle verlor er bei der Neu- anisation der genannten Kunstanstalt im Jahre 1816. Doch blieb beim Hofe, der sich inzwischen aus einem kaiserlichen in einen könig- en verwandelt hatte, in seiner Stellung. Aber schon nach drei hren, am 7. September 1819, erlag er den Folgen einer Leber- nkheit. Geboren wurde er am 4. Oktober 1749.

Louis Duport hat eine ziemlich große Zahl von Cellokompo- nen verfaßt. Sie bestehen in vier Heften Sonaten mit Baß-

begleitung, drei Duetten für zwei Violoncelle und acht „airs var mit Orchester- oder Quartettbegleitung. Außerdem komponirte e Verein mit Bochsa neun Notturnos für Harfe und Violoncell, „Fantasie" für Klavier und Violoncell im Verein mit Rigel, eine Romanze mit Klavierbegleitung. Als sein Hauptwerk ist zu zeichnen: „Essai sur le doigter du violoncelle et la condui l'archet, dédié aux professeurs de Violoncelle." Dieses fängliche Lehrbuch, zu welchem die Materialien nach und na einer längeren Reihe von Jahren entstanden, wurde von Du während seines Aufenthaltes in Berlin und Potsdam verfaßt. der Vorrede dazu heißt es: „Den Artikel über die Doppelgriffe ich sehr umständlich abgehandelt und zwar aus zwei Gründen. erste ist, weil noch nie darüber geschrieben worden [1]), und dies doch so wichtig für den guten Spieler sind; der zweite, weil sie oft zu einem Beweisgrund gedient haben, denn die Doppelg sind ohne einen festbestimmten Fingersatz unausführbar. In Verfolg dieses Werkes wird man auf Sachen stoßen, deren führung schwer ist; man wird aber nichts Unausführbares antre Ich schreibe keine unnöthige Theorie; keine Tonleiter, keine Fi keine Passage, kein Übungsstück habe ich niedergeschrieben, oh wiederholten Malen selbst den Versuch damit anzustellen; ich diesen sowohl durch meinen Bruder, welcher jederzeit mein Me gewesen ist und auch bleiben wird, als auch durch die vorzüglic meiner Zöglinge in Berlin und Potsdam, wiederholen. Da bin ich mehr als überzeugt worden, daß dieses Werk nichts ent was nicht mit Leichtigkeit, rein und deutlich ausgeführt we könnte, und was auf den ersten Blick unausführbar scheinen dü wird für denjenigen leicht ausführbar sein, welcher sich anhal Mühe geben will und sich die Anwendung eines regelmäßigen Fin satzes angelegen sein läßt."

Man sieht, Duport ging bei Ausarbeitung seines Unterri

1) Dies ist nicht wörtlich zu nehmen, denn schon Corrette giebt in s Violoncellschule Anweisungen in Betreff der Doppelgriffe, wenn auch nu unzureichende.

:s, welches bedingungsweise als Violoncellschule bezeichnet wer- darf, mit der größten Sorgsamkeit zu Werke, um Klarheit in is dahin noch nicht völlig geordnete Fingertechnik zu bringen. die damalige Zeit war es ein verdienstliches Unternehmen. Daß Arbeit aber trotz ihres Alters noch nicht gänzlich werthlos ge- en ist, beweist die in neuerer Zeit durch den Violoncellisten indner veranstaltete neue Ausgabe derselben. Zu bedauern bleibt : nur, daß der Originaltext nicht überall ganz getreu beibehalten, stellenweise sogar unterdrückt worden ist. Der Herausgeber :e ihn in seiner ursprünglichen Fassung reproduziren, und even- in Anmerkungen seine abweichende Meinung aussprechen.

Mehr Werth für unsere Gegenwart, als das eben erwähnte t Duport's haben jedenfalls dessen 21 Exercices, welche man- Beachtens- und Lernenswerthe enthalten.

Duport hinterließ einen Sohn, welcher längere Zeit als Vio- :llist dem Orchester zu Lyon angehörte, dann aber in Paris eine ierfabrik eröffnete. Das von seinem Vater ererbte prachtvolle adivari-Cello veräußerte er für 25,000 Franks an den Violon- irtuosen Franchomme.

Unter L. Duport's Schülern ist Frédéric Rousseau, geb. 11. Januar 1755 in Versailles, namhaft zu machen. Derselbe te im Jahre 1787 Mitglied des Pariser Opernorchesters. 1812 er von dieser Stellung zurück und errichtete in seiner Vaterstadt Musikschule. Für das Pariser Musikleben hatte er im Besonde- dadurch Bedeutung, daß er zu den Begründern des ehedem sehr :bten Konzertinstitutes der „rue de Cléry" gehörte. Von seinen npositionen ließ er sechs „Duos concertants" (op. 3 und 4), ie ein „Potpourri" für zwei Violoncelle drucken.

Im Anschluß an Berteau die chronologische Folge wieder auf- mend, haben wir zunächst den Cellisten Charles Henri ainville zu nennen, welcher 1711 in einem nahe bei Tours genen Dorfe geboren wurde, und 1769 zu Paris verstarb. Die eren Umstände seines Lebenslaufes sind unbekannt. Nur soviel ß man, daß er die Protektion der Marquise de Villeroy genoß, che von ihm Musikunterricht erhielt, und daß er wahrscheinlich

durch den Einfluß dieser Dame zu der Stellung eines angeseh „maître de musique“ in Paris gelangte. Blainville veröffentl mehrere theoretische Schriften und einige Kompositionen, darn ein paar Symphonien, doch nichts für sein Instrument.

Der zwischen 1720 und 1730 geborene Cellist Rochez i als Schüler Cervetto's und Abaco's [1]) bezeichnet. In jüngeren Ja bereiste er Italien und wurde darauf Orchestermitglied der komi Oper zu Paris, von der er 1749 zum Orchester der großen überging. Im Jahre 1763 erhielt er die Anstellung als königl Kammermusiker. Er starb 1800, nachdem er ein Jahr zuv Ruhestand getreten war. Rochez ist der Verfasser eines Artikels das Violoncell, welcher in La Borde's „Essai sur la musique cienne et moderne“ (Paris 1780) zum Abdruck kam.

Über den Violoncellisten Edouard findet sich bei Gerber folgende Notiz: „ein um 1737 zu Paris lebender Violoncellist, ein außerordentlicher Künstler auf seinem Instrumente, der Telemann (Ehrenpforte 367) sehr gelobet wird.“

Ein Sonderling unter den französischen Violoncellisten sch Claude Domergue, geb. 1734 zu Beaucaire, gewesen zu je da er niemals seinen Heimathort verließ. Für seine ungewöhnli Leistungsfähigkeit spricht der Umstand, daß Duport sich auf ei Reise nach dem Süden Frankreichs nur deshalb in Beaucaire a hielt, um Domergue's Bekanntschaft zu machen. Derselbe hatte Unglück, in den Revolutionswirren mit 30 seiner Mitbürger 17 zu Nimes auf dem Schaffot zu enden.

Dem Pariser Opernorchester gehörte von 1752—1767 Violoncellist François Joseph Giraud an. Außerdem war königl. Kammermusiker. Für sein Instrument schrieb er ein H Sonaten. Im Übrigen beschäftigte er sich mit Vokalkompositione auch für die Bühne.

Der demnächst zu erwähnende, bereits genannte Jean Tri lir, wohl von deutscher Abkunft, geb. 1750 in Dijon, verlebte seine Jugendzeit in Frankreich. Von seinen Eltern für den geistlic

---

1) S. dieselben S. 56 und 59 d. Bl.

nd bestimmt, besuchte er das Seminar seiner Geburtsstadt. In en Freistunden beschäftigte er sich fleißig mit dem Cellospiel. Liebhaberei nahm in dem Grade zu, als seine Fertigkeit wuchs, im 15. Lebensjahre faßte er den definitiven Entschluß, sich ganz Kunst zu widmen. Tricklir ging zu diesem Zweck nach Mann- i, wo er mehrere Jahre verweilte, und im eifrigen Studium r Leitung bewährter Kräfte den Meistergrad erreichte. Nachdem zu wiederholten Malen in Italien gewesen war, wurde er im rz des Jahres 1783 als Mitglied in die Dresdener Hofkapelle genommen, der er bis zu seinem am 29. November 1813 erfolg- Tode als ein geschätzter Künstler angehörte. Seine durch den ck veröffentlichten Kompositionen bestehen in sieben Konzerten sechs Sonaten für Violoncell. Es mag noch erwähnt werden, daß klir glaubte, ein von ihm als „Microcosme musical" bezeich- s Mittel entdeckt zu haben, um Saiteninstrumente stets in gleich- ig reiner Stimmung zu erhalten. Doch war eine Täuschung it verbunden, und so verschwand denn diese imaginäre Erfindung er eben so schnell, als sie entstanden.

Ein bemerkenswerther Schüler Tricklir's war Dominique deau oder Bidaux, wie er sich auf seiner Violoncellschule ge- nt hat. Er gehörte dem Orchester des „Théâtre italien" zu is an. Seine auf das Violoncell bezüglichen Kompositionen : „Six duos pour violon et violoncelle", op. 1 und 2 (Paris 6), „Trois grands divertissements concertants pour violon ioloncelle", „Un air écossais varié avec quatuor", „Deux s faciles pour deux violoncelles", und einige andere Sätze licher Art. Der Titel seiner Violoncellschule lautet: „Grande ouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle, composée Dominique Bidaux. Paris 1802."

Eine Violoncellschule gab auch Bidaux's Zeitgenosse, Pierre nçois Olivier Aubert, geb. 1763 in Amiens, heraus [1]). erſten Musikunterricht empfing er in der „maîtrise" seiner

1) Fétis sagt, Aubert habe „deux méthodes de violoncelle" veröffent- spricht aber gleich darauf von einem „livre élémentaire" desselben Autors, ß man wohl annehmen darf, die erstere Angabe beruhe auf einem Versehen.

Vaterstadt, doch das Cellospiel erlernte er auf eigene Hand o
jede fremde Beihilfe. Nach seiner Ankunft in Paris fand er S
lung im Orchester der „Opéra comique“, welchem er 25 Ja
hindurch angehörte. Seine Celloschule war, wie Fétis bemerkt, d
erste gute Lehrbuch, welches auf die unzulänglichen Vorarbei
Cupis' und Tillière's folgte.

Aubert schrieb für sein Instrument zwölf Duos in vier Hef
als op. 3, 5, 6 und 7, ferner Etüden nebst drei Sonaten (op.
und endlich noch acht Hefte Sonaten.

Ein zweiter Violoncellist desselben Namens, der gewöhn
Auberti genannt wurde, wirkte im Orchester der Pariser „Comé
italienne“ mit. Er starb im Jahre 1805. Von seinen Kom
sitionen erschienen sechs Solos für Violoncell (op. 1) und s
Duos für zwei Violoncelle.

Mitglied des Pariser Opernorchesters war um die Mitte
vorigen Jahrhunderts der Cellist F. Cardon. Er bildete sei
1751 geborenen Neffen Pierre Cardon aus, welcher gleichz
unter Richer den Gesang studirte. Der letztere scheint seine Ha
beschäftigung gebildet zu haben, da er um 1788 als königl. Kap
sänger fungirte und Gesangunterricht ertheilte. Doch war er a
als Lehrer des Cellospiels thätig.

Als tüchtiger Violoncellist wird Esprit Aimon, geb. 1
zu Lisle (Vaucluse) bezeichnet. Er leitete eine Zeit lang die M
des dänischen Ministers Graf Rantzau; dann ließ er sich in Mars
nieder. Im Jahre 1828 starb er zu Paris.

Der am 11. März 1753 in Abbeville geborene Cellist Pie
François Levasseur sollte Geistlicher werden, und erhielt
darauf bezügliche vorbereitende Bildung. Er entschied sich aber im
Lebensjahre für die Kunst. Ein gewisser Belleval leitete drei Mo
lang seine Übungen auf dem Violoncell. Dieser Unterricht mo
ihn aber nicht befriedigt haben, denn er zog es vor, sein eig
Lehrmeister zu sein. Als er 1782 nach Paris kam, erhielt er n
einige Stunden von Duport dem jüngeren[1]), dessen Tonbild

1) Fétis sagt, vom älteren Duport. Dies ist aber unmöglich, da der
schon 1773 nach Berlin gegangen war, von wo er sich nicht wieder entfernte

Spielweise er sich aneignete. Im Jahre 1789 ließ er sich im :ert spirituel mit Solostücken seines Lehrers hören, und weiter= produzirte er sich auch in den Konzerten des „Théâtre Fey- ı“. Von 1785—1815 war er Mitglied des Opernorchesters. nach seinem Rücktritt aus demselben rief ihn der Tod ab. An positionen veröffentlichte er zwölf Duette für zwei Violoncelle in Heften.

Es gab noch einen, etwa um zehn Jahre jüngeren, von anderer ilie abstammenden Cellisten Levasseur, mit den Vornamen n Henri. Dieser scheint bedeutender gewesen zu sein, als sein :nannter Namensvetter. Er wurde gegen 1765 in Paris ge= ı, und war Zögling des Cupis, gehörte also mittelbar zur ıle Berteau's. Nachdem er seinen Kursus bei dem genannten tler durchgemacht, genoß er noch einige Zeit den Unterricht ort des jüngeren. Dann wurde er in das Pariser Opernor= :r aufgenommen, welchem er bis 1823, dem Jahre seines Todes, :rster Violoncellist angehörte. Dabei war er lange Zeit als :r am Konservatorium thätig. Auch bei der Hofmusik Napo= s, und von 1814 ab in der königl. Kapelle, hatte er einen Platz Welche Schätzung er in Paris genoß, geht daraus hervor, er in erster Linie zur Mitarbeiterschaft an der unter Ober= ng Baillot's verfaßten Violoncellschule für das Konservatorium 'en wurde. An eigenen Kompositionen für sein Instrument ließ ır ein Heft Sonaten mit Baß, zwei Hefte Duetten und ein Heft :rcices“ drucken.

Levasseur's hervorragendste Schüler waren Lamare und ·blin.

Jaques Michel Hurel de Lamare, geb. am 1. Mai 1772 aris, gest. am 27. März 1823 in der Stadt Caen, bei welcher ı Landhaus besaß, war der Sohn unbemittelter Leute, und genoß wissenschaftliche sowie seine künstlerische Ausbildung gemeinsam den Pagen der königl. Musik. In seinem fünfzehnten Lebens= : begann er unter Leitung des jüngeren Duport das Violoncell= · für welches ihm ein außerordentliches Talent angeboren war. vor Beendigung des siebzehnten Jahres kehrte er aus dem

Institut der Pagen zu seinen Eltern zurück. 1794 fand er Anstel im Orchester des Théâtre Feydeau. Die damals berühmten zerte dieser Kunstanstalt gaben ihm erwünschte Gelegenheit, sid Solist bekannt zu machen. Seine ausgezeichneten Leistungen schafften ihm bald den Ruf des ersten französischen Violoncell seiner Zeit. Um so erklärlicher ist es, daß die Direktion des Pa Konservatoriums sich beeilte, ihn als Lehrer für dasselbe zu gewin Aber es verlangte ihn hinaus in die Welt, und so begab er si Anfang des Jahres 1801 nach Deutschland. In Berlin trat nähere Beziehung zum Prinzen Louis Ferdinand, mit dem er musizirte, und der ihn dadurch auszeichnete, daß er ihm zum denken einen Ring unter der Bedingung verehrte, dagegen denjen einzutauschen, welchen Lamare trug.

Von Deutschland begab Lamare sich nach Rußland. Dort er bis 1808 abwechselnd in Petersburg und Moskau. Wäh dieser Zeit war er nicht allein als Solist am kaiserl. Hofe, son auch als Konzertgeber thätig. Auf der Rückreise nach Frank nahm er seinen Weg durch Polen und Österreich. Im April 1 traf er wieder in Paris ein, und bald darauf veranstaltete e Konzert im Odeon, ohne indessen seine Zuhörerschaft zu erwär was ihn bestimmte, nicht mehr öffentlich zu spielen. Nur in Pr kreisen, in denen man seinen Vorträgen alle Bewunderung z ließ er sich noch hören. Im Ensemble- und namentlich im Qua spiel soll er Vorzügliches geleistet haben. 1815 verheirathete er mit einer vermögenden Dame. Seit dieser Zeit trieb er die K nur noch zu seinem Vergnügen. Am 27. März 1823 unterl einem Kehlkopfleiden.

Lamare hat für sein Instrument nichts geschrieben: es f ihm an jeder Gestaltungsgabe. Die unter seinem Namen in P veröffentlichten Kompositionen, bestehend in vier Violoncellkonzer in Duos und einem „air varié“ für Violoncell, rühren nach lich von dem Opernkomponisten Auber her, welcher mit La intim befreundet war. Von den Konzerten ist dasjenige in A-das beste.

Louis Pierre Martin Norblin war der Sohn des je

geschätzten französischen Malers Norblin de la Gourdaine, der
2 Warschau zu seinem bleibenden Wohnsitz wählte, und sich dort
einer Polin verheirathete. Dieser Ehe entsproß der am 2. De-
ber 1781 geborene Künstler, von dem hier die Rede ist. 1798
er nach Paris zum Besuch des Konservatoriums, auf welchem
unächst Baudiot's und dann Levasseur's Schüler wurde. Im
re XI der französisch-republikanischen Zeitrechnung, also 1803,
elt er bei der Konkurrenz von dem Direktorium der genannten
talt für seine Leistungen im Solospiel den ersten Preis. Sechs
re später (1809) wurde er im Orchester des „Théâtre italien“
estellt, und 1801 erhielt er die Berufung ins Orchester der großen
r als Solo-Violoncellist. In dieser Stellung blieb er bis 1841.
neben unterrichtete er vom 1. Januar 1826 als Nachfolger seines
rers Levasseur am Konservatorium. Am 5. Juni 1846 gab er
diese Thätigkeit auf, um sich ins Privatleben zurückzuziehen.
n Tod erfolgte am 14. Juli 1854 auf dem Schlosse Connautre
Marne-Departement.

Norblin wurde nicht nur als Solist, sondern auch als feiner,
hmackvoller Quartettspieler hochgeschätzt. Lange Jahre vertrat er
Violoncell in dem Baillot'schen Streichquartett. Ein besonderes
dienst erwarb er sich um das Pariser Musikleben als Mitbegrün-
der durch Habeneck 1828 ins Leben gerufenen Konservatoriums-
zerte.

Sein Sohn und Schüler Emile, geb. am 2. April 1821,
ein tüchtiger vom Konservatorium preisgekrönter Violoncellist.
h widmete er sich mehr dem Lehrberuf als dem Solospiel.

Der bereits (S. 98) erwähnte Schüler Cupis', Jean Bap-
e Bréval, geb. 1756 im Departement Aisne, entwickelte sich
chnell, daß er schon frühzeitig mit glänzendem Erfolg im „Con-
t spirituel“ auftreten konnte. Er war von 1781 bis 1806 Mit-
d des Pariser Opernorchesters. 1796 erfolgte seine Ernennung
Lehrer des Violoncellspiels am Konservatorium. Von der
eren Thätigkeit wurde er indessen 1802 wieder entbunden, da die
l der Schüler am genannten Institut nicht groß genug war, um
zu beschäftigen. Gegen Ende seines Lebens zog sich Bréval nach

Chamouille, einem Dorfe in der Nähe von Laon, zurück. [cut off]
starb er kurz vor Schluß des Jahres 1825.

Bréval veröffentlichte an Violoncellkompositionen sieben [cut off]
zerte, fünf Hefte Duette, drei Hefte Sonaten mit Baß, und [cut off]
Hefte „airs variés". Außerdem schrieb er ein paar Konzertan[cut off]
Quartette, Trios, und eine Schule unter dem Titel: „Méth[cut off]
raisonnée de Violoncelle", welche 1804 in Paris erschien. [cut off]
Cellosätze waren ehedem vielbegehrt, sind aber längst verscho[cut off]
Als Spieler besaß Bréval eine vollendete Technik, doch man[cut off]
seinen Vorträgen Schwung und Energie.

In ähnlicher Weise lauten die Urtheile über den Schüler [cut off]
älteren Janson, **Charles Nicolas Baudiot**, welcher [cut off]
29. März 1773 in Nancy geboren wurde, und am 26. Septem[cut off]
1849 zu Paris starb. Fétis, der ihn selbst hörte, sagt, daß [cut off]
Vortragsweise bei großer Sauberkeit und Reinheit der Intona[cut off]
kalt und ohne Verve gewesen sei. Es scheint, daß er ein ausgez[cut off]
netes pädagogisches Talent besaß, denn er wurde 1802 der N[cut off]
folger seines Lehrmeisters am Konservatorium, und wirkte [cut off]
solcher bis zum Jahre 1822, in welchem er sich pensioniren [cut off]
Neben seiner künstlerischen Thätigkeit versah er ein Amt im Fin[cut off]
ministerium.

Diesem Manne widerfuhr das Unglück, in einem 1807 von [cut off]
berühmten Catalani gegebenen Konzert, in welchem er mitwi[cut off]
ausgelacht zu werden. Die Veranlassung dazu war äußerst ha[cut off]
loser Natur. In besagtem Konzert wurde eine Haydn'sche Symph[cut off]
gespielt, und unmittelbar nach derselben sollte Baudiot sein [cut off]
vortragen. Es war eine „Fantasie" über das Andante der soeben [cut off]
Gehör gebrachten Symphonie des deutschen Meisters, von [cut off]
Aufführung der Cellist keine Ahnung hatte, da er den Saal [cut off]
betrat, als die Reihe an ihn kam. Kaum hatte Baudiot das Hai[cut off]
sche Thema begonnen, so brach das Publikum, welches vermeinte [cut off]
wolle sich einen Spaß machen, in große Heiterkeit aus. Der Kü[cut off]
ler, welcher sich das Benehmen seiner Zuhörer nicht zu erkl[cut off]
wußte, weil ihm der Zusammenhang der Dinge unbekannt war, [cut off]
rieth in Aufregung und spielte falsch, worauf das Gelächter sic[cut off]

gertem Maße wiederholte. Außer sich und einer Ohnmacht verließ er, von einem Kunstgenossen unterstützt, das Podium. Baudiot schrieb für das Violoncell zwei Konzerte und zwei Kon- os, sowie eine größere Anzahl anderer Kompositionen, bestehend uetten, Potpourris, Fantasien, Nocturnos, Sonaten mit Baß- tung, und transskribirte außerdem Lafont'sche und Beriot'sche nsätze. Auch eine Schule verfaßte er für sein Instrument, und r unter Baillot's Oberaufsicht und Levasseurs Mitwirkung er- n Ausarbeitung einer Violoncellschule zum Gebrauch im Kon- :orium war er gleichfalls betheiligt.

Von Baudiot's Schülern ist Scipion Rousselot, geb. zu m unseres Jahrhunderts, anzuführen. Während seines Be- des Konservatoriums erhielt er zugleich den Kompositions- richt von Reicha. Nach Vollendung seiner Studien wurde 1823) der erste Preis zuerkannt. Rousselot wandte sich später England. Außer verschiedenen Kammermusikwerken und einer phonie erschienen von ihm drei Sonatinen, einige Variationen- und ein „Morceau de Salon" für Violoncell.

Ein Mitschüler Baudiot's bei Janson d. älteren war Pierre is Hus-Deforges, der Enkel des Violinvirtuosen Jarno- Hus-Deforges wurde am 14. März 1773 zu Toulon geboren, :ine Mutter, eine Tochter Jarnowick's, der schauspielerischen igkeit oblag. Im Alter von acht Jahren übergaben ihn seine n dem Knabensängerchor der Kathedrale von La Rochelle. Da h in seinen Mußestunden mit Trompetenblasen befaßt hatte, hm er 1792 beim 14. Regiment der berittenen Jäger als Trom- Dienste, um die Feldzüge der Revolutionsarmee mitzumachen. Jahre später verlor er durch einen Flintenschuß einen Finger echten Hand, infolge dessen er als Invalide entlassen wurde. :rsuchte nun, da er sich während seines Aufenthaltes in La Ro- auch auf dem Violoncell einige Fertigkeit angeeignet hatte, sein als Cellist. Es gelang ihm, im Theaterorchester angestellt zu :n. Nach Verlauf von sechs Monaten gab er aber diese Position nd wählte Paris zu seinem Wohnort. Hier wurde er ins Kon- torium aufgenommen und den Zöglingen Janson's zugetheilt.

Nach seiner Entlassung aus dem Konservatorium führte Deforges, wie sein Großvater Jarnowick, ein unstetes, w reiches Leben. Im Jahre 1800 ging er als Orchesterchef mi französischen Operntruppe nach Petersburg, kehrte 1810 vo zurück, machte Konzertreisen in Frankreich, kam 1817 wiede Paris und übernahm die Funktionen des ersten Cellisten am T der „Porte Saint Martin“, ging dann 1820 nach Metz, un eine Musikschule zu gründen, machte aufs Neue Reisen wurde 1828 Orchesterchef am „Théâtre du Gymnase“. schon nach Jahresfrist forderte er seine Entlassung. Dasselbe w holte sich, als er 1831 zum Amt des Orchesterdirigenten am T des Palais royal gelangt war. Das Ende seiner verfehlten bahn erlebte er in dem kleinen, bei Blois belegenen Orte P Boy als Lehrer der dortigen Musikschule. Er starb daselb 20. Januar 1838.

Hus-Deforges war ein geschickter, verständiger Violon doch gehörte er nicht zu den hervorragenden ausübenden Ta seiner Zeit. Bei kleiner Tongebung fehlte seinen Leistungen Fétis bemerkt, Schwung und Glanz. Seine ehedem nicht un gewesenen Violoncellkompositionen bestehen in vier Konzerten, variirten Themen, betitelt „Soirées musicales“, in vier Duetten, und zwei Heften Sonaten mit Baß. Überdies schr eine Violoncellschule.

Bei weitem größere Wichtigkeit für die Kunst des Viole spiels gewann der Schüler Duport's des jüngeren, Nic Joseph Platel, welcher im Jahre 1777 zu Versailles ge wurde, und seinen ersten musikalischen Unterricht im Instit königl. Pagen erhielt. Auf das Violoncellspiel war es dabei nic gesehen. Doch stellte sich etwa im zehnten Lebensjahre des Ki mit Entschiedenheit die Neigung dazu heraus. Louis Duport die guten Anlagen desselben erkannte, widmete sich mit beson Eifer seiner Ausbildung. Diese Beziehung löste sich aber, als port Ende 1789 Frankreich verließ, um in Berlin ein Unterkor zu suchen. Von da ab blieb Platel längere Zeit auf sich selbst wiesen. Im Jahre 1793 trat er jedoch in nähere Beziehun

re, der ihn auf jede Weise zu fördern suchte. 1796 wurde Platel
stermitglied des Theaters Feydeau. Durch ein Liebesverhältnis
ner Schauspielerin desselben Kunstinstituts, welche zu Ende
nach Lyon ging, wurde er dieser Stellung entzogen. Als er
nach Paris zurückkehrte, trat er mehrfach mit großem Erfolg
nzerten auf. Er galt damals als der beste Pariser Violoncellist,
ihm allerdings zu Statten kam, daß Duport und Lamare sich
sland befanden.

Platel hätte nun sein Glück in der französischen Hauptstadt
n können. Indessen bei der Sorglosigkeit seines Naturells,
npraktisch wie er war, wußte er die Verhältnisse nicht zu seinem
eil auszubeuten. 1805 verließ er Paris abermals, um Kunst-
zu unternehmen. Aber schon in Quimper, wo er die Bekannt-
eines cellospielenden Dilettanten machte, blieb er volle zwei
. Dann kam er endlich zu dem Entschluß, wieder den Wander-
ergreifen. Nachdem er in Brest und Nantes mit bestem Er-
nzertirt hatte, zog er gen Norden, in der Absicht, Holland,
on dort aus Deutschland zu besuchen. Dieser Plan kam je-
icht zur Ausführung: Platel setzte sich auf dem Wege nach
m Lande in Gent fest, blieb dort, von Unterricht lebend,
re Jahre und wandte sich dann nach Antwerpen. Dort war
lben Zeit eine Operntruppe, bei welcher er als erster Violon-
engagirt wurde. Ungefähr sechs Jahre später übernahm er
e Funktion am Brüsseler Theater. Diese Wendung war für
's Geschick entscheidend. Der Prinz von Chimay gewann ihn
e 1831 ins Leben gerufene königliche Musikschule der belgi-
Residenz als Lehrer des Violoncellspiels. Durch Übernahme
Amtes, welchem er sich bis zu seinem am 25. August 1835
en Tode widmete, wurde er Begründer der belgischen Schule
ioloncellspiels, aus welcher unter seiner Leitung Künstler wie
, Demunck und Servais hervorgingen.

Platel's Kompositionen bestehen in fünf Konzerten, von denen
tzte „le Quart d'heure“ betitelt ist, sowie in drei Heften
ten mit Baßbegleitung und acht „airs variés“, ferner in
rices ou préludes“ und sechs Romanzen mit Klavierbeglei-

[illegible] Paris [illegible] der „Porte [illegible]" [illegible] eine Musikschule [illegible] wurde 1828 [illegible] schon nach [illegible] dolte sich, als er 18[illegible] des Palais royal [illegible] erlebte er in dem [illegible] als [illegible] 29. Januar 1828.

Hus-Desforges war [illegible] doch gehörte er nicht zu den [illegible] Zeit. [illegible] bemerkt, Schwung [illegible] Violoncellkompositionen [illegible] Themen, betitelt „Soirées [illegible]" [illegible] und zwei Heften Sonaten mit Baß. [illegible] Violoncellschule.

[illegible] größere Wichtigkeit für die Kunst [illegible] der Schüler Duport's [illegible] Matel, welcher im Jahre 17[illegible] zu [illegible] ersten musikalischen Unterricht [illegible] Auf das Violoncellspiel war er [illegible] sich etwa im zehnten Lebensjahre [illegible] Neigung dazu [illegible] erkannte, [illegible] Diese Beziehung [illegible] verließ, um in Berlin [illegible] Matel längere Zeit auf [illegible] war er jedoch in näherer [illegible]

[illegible]

1831 [illegible]

[illegible] von denen

[illegible] drei Seiten

[illegible] ferner in

[illegible] mit Klavierbeglei-

tung. Außerdem schrieb er sechs Duos für Violoncell und Vi
und drei Terzette für Violine, Viola und Violoncell.

Es sind hier noch drei französische Cellisten der zweiten H
des vorigen Jahrhunderts anzureihen, deren Lehrer man nicht k
nämlich Chrétien, Haillot und Raoul.

Gilles Louis Chrétien, geb. 1754 zu Versailles,
am 4. März 1811 zu Paris, fand im Alter von 22 Jahren
stellung als königl. Kapellmusiker. Er besaß große Fertigkeit
einen guten Ton, spielte indessen ausdruckslos. Durch die Revolu
verlor er seine Stelle, wurde jedoch 1807 dafür durch Aufnahm
die kaiserl. Kapelle entschädigt. Als Komponist bethätigte er
allem Anschein nach nicht, wohl aber als Musikschriftsteller,
ohne sonderlichen Erfolg.

Haillot gehörte dem Orchester der „Comédie italienne“
und beschäftigte sich auch mit Privatunterricht. Durch Arra
ments aus Opern in Form von Duetten, sorgte er für die Bed
nisse der cellospielenden Liebhaber.

Jean Marie Raoul endlich, ein enthusiastischer Ku
freund, der neben seiner amtlichen Thätigkeit als Kronanwalt,
später als Rechtsanwalt beim Pariser Kassationshofe mit Eifer
Violoncell kultivirte, auf welchem er sich auszeichnete, ist an di
Stelle als Verfasser einer Violoncellschule zu erwähnen. Sie
schien unter dem Titel: „Méthode de violoncelle, contenant u
nouvelle exposition des principes de cet instrument.“ Ra
schrieb auch Sonaten und „airs variés“ für sein Lieblingsinst
ment. Seine von dem bekannten Pariser Geigenbauer Vuillau
unterstützten Bemühungen, die Gambe wieder in die Musikpra
einzuführen, waren vergeblich. Raoul wurde 1766 zu Paris gebor
und starb dort 1837.

Wenn man den Entwickelungsgang des Violoncellspiels von
en Anfängen bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts im Ganzen
Großen überschaut, so ergeben sich folgende Thatsachen:

Das Violoncellspiel wurde, wie wir sahen, in der ersten Hälfte 17. Jahrhunderts, und zwar vorab von den Italienern aufgemen. Zunächst benutzte man es nur als Orchesterinstrument zur akkordischen Begleitung des recitativischen Gesanges an lle der Gambe. Doch gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrderts auch schon einige italienische Künstler, wie Gabrieli, iosti und Bononcini, welche bestrebt waren, das Violoncell Soloinstrument zu erheben. Dann trat Franciscello auf, her mit ungewöhnlichem Erfolg in derselben Richtung thätig . Durch die drei letzten der genannten Männer wurde das Violcellspiel im Sinne einer künstlerischen Handhabung der deutschen ion vermittelt, während für Frankreich in der nämlichen Beung Giov. Battista Struck, genannt Baptistin, von Betung wurde. In diesen beiden Ländern fand der neue Kunstzweig ch heimische Kräfte bald eifrige Förderung. Die Deutschen verren dabei mehr empirisch, die Franzosen mehr methodisch, infolge en sie anfänglich, wie nicht zu verkennen ist, einen gewissen Vorung gewannen. Sehr bezeichnend dafür ist es, daß sie bemüht ren, durch Schul- und Lehrwerke die Technik des Violoncellspiels ematisch zu ordnen und festzustellen. Corrette ging hierin mit ier 1741 veröffentlichten Violoncellschule voran, welcher im Laufe zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die gleichartigen Werke Tillière Cupis und Müntzberger [1]) folgten. In Italien und utschland wurden, so weit man zu sehen vermag, erst vereinzelte rsuche zu Lehrbüchern für das Violoncell gemacht [2]), nachdem Corrette d Tillière ihre Schulen längst schon veröffentlicht hatten. Trotz der imlichen Anstrengungen aber, welche man namentlich in Frankreich chte, um sichere und sachgemäße Grundlagen für die Technik des

---

1) Tillière's Violoncellschule erschien 1764, und die Schulen von Cupis d Müntzberger kamen allem Anschein nach noch vor 1800 heraus.

2) S. S. 60 und 76 d. Bl.

Cellospiels zu gewinnen, ging es doch nur sehr langsam damit vorw
Ein wesentliches Hemmnis bildete der Umstand, daß man sich theil
die Applikatur des Violinspiels, welches damals schon zu hoher
bildung gelangt war, zum Vorbild genommen hatte, ohne dabei
bedeutenden Dimensionsunterschiede der Griffbrette beider Instru
zu berücksichtigen. Aber nicht allein die Fingersätze in der dia
schen und chromatischen Tonleiter, sondern auch das Prinzip de
genannten Lagen oder Positionen hatte man von der Violin
das Violoncell übertragen. In ersterer Beziehung wurden sch
nöthigen Hinweise bei Besprechung der Corrette'schen Schule geg
Bezüglich des letzteren Punktes ist zu bemerken, daß man für
unteren Theil des Griffbrettes nach Analogie der Geigentechnik
verschiedene Lagen annahm. Dieser Lagentheorie, welche sich bi
die Gegenwart vererbt hat, und in einem Theil der älteren sowi
neueren Violoncellschulen [1]) abgehandelt ist, dürfte, streng ge
men, keine eigentliche Berechtigung zuzuerkennen sein. Für
Violine hat sie insofern einen Sinn, als auf ihr die Möglichkei
geben ist, in allen Regionen des Griffbrettes eine vollständige S
auszuführen, ohne die Hand zu verrücken. Das Violoncell läßt
indessen, mit Ausnahme der C-dur-Tonleiter unter Benutzung
leeren Saiten, seiner weiten Mensur halber erst vom Daumenau
ab zu. Gerade aber hier, wo eine Bezeichnung von Lagen
Positionen anwendbar wäre, ist dieselbe nicht üblich. Offenbar
hierin etwas Inkonsequentes.

Eine eigene Bewandtnis hatte es mit der Fingertechnik b

---

1) Hier nur ein paar Beispiele. Alexander nimmt in seiner 180
schienenen Celloschule ganz willkürlich eine „gewöhnliche", eine „halbe" und
„ganze, sowie eine „vermischte" Applikatur an, und Fr. Kummer theilt das G
brett in „ganze" und „halbe" Lagen ein. Müntzberger sagt in seiner wahrsch
lich gegen 1800 erschienenen Celloschule geradezu, er wünsche, daß man
daran gewöhnen möge, wie auf der Violine, dem Schüler zuzurufen: ni
diese oder jene Position. Hier ist also ein ganz bestimmter Hinweis auf
Geigenapplikatur gegeben. In anderen Celloschulen findet sich dagegen kein
Bezugnahme auf Lagen oder Positionen.

mmenaufsatz, wie wir schon aus Corrette's Violoncellschule ersen. Es blieb nämlich der kleine Finger prinzipiell von der Mitkung ausgeschlossen, sobald man sich des Daumenaufsatzes bediente, l man glaubte, daß dieser Finger zu kurz sei. Diese Anschauung hte sich noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach geltend. der vom belgischen Violoncellisten Müntzberger verfaßten Schule t es wörtlich: „Wenn man die vierte Lage überschritten hat, so lt man mit drei Fingern.“ Später freilich, wo Müntzberger vom mmenaufsatz spricht, schränkt er diese Regel etwas ein, indem er erkt: „Viele Spieler (professeurs) gebrauchen beim Daumensatz nicht den kleinen Finger. Ich bin der Meinung, ihn nicht zu brauchen (abuser), indessen derjenige, welcher von der Natur mit em langen (kleinen) Finger ausgestattet ist, kann sich seiner in gesen Fällen bedienen.“

Ausnahmsweise also war Müntzberger schon für den Gebrauch kleinen Fingers beim Spiel mit dem Daumenaufsatz. Man ernt aber doch aus seinen Äußerungen, daß die Benutzung desen zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch nicht allgemein üblich r. Dies geht auch unzweifelhaft aus der von Baillot, Levasseur, el und Baudiot verfaßten „Méthode de Violoncelle“ hervor. ihr findet sich folgende Bemerkung: „Der Gebrauch des kleinen gers bei verschiedenen Lagen des Daumenaufsatzes, war den alten oloncelllehrern in Frankreich nicht bekannt. Er ist erst vor wenin Jahren eingeführt worden, seitdem man seine Nothwendigkeit fühlt hat.“ Da diese Violoncellschule 1804 durch Generalvermmlungs-Beschluß des Pariser Konservatoriums für dasselbe als nterrichtswerk acceptirt wurde, so ergiebt sich mit Evidenz, daß, nigstens in Frankreich, bis kurz vor Schluß des vorigen Jahrnderts der kleine Finger beim Daumenaufsatz noch mehrentheils benutzt blieb. Offenbar war die Ursache davon eine unrichtige anipulation. Über die in Deutschland während der zweiten Hälfte s vorigen Jahrhunderts in Betreff des kleinen Fingers befolgte raxis könnte nur Joh. Bapt. Baumgärtner's S. 76 erwähntes hrwerk Aufschluß geben, falls es noch vorhanden sein sollte. Mit niger Wahrscheinlichkeit darf indessen angenommen werden, daß

man es hier in der fraglichen Beziehung ebenso hielt, wie jenseit Rheines.

Frankreichs Einfluß auf das deutsche Violoncellspiel in zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts machte sich auch sonst geltend. Derselbe wurde hauptsächlich durch die Gebrüder Dr vermittelt. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, in welcher die weitere Ausbildung dieses Kunstzweiges vor sich ging.

Die
Kunst des Violoncellspiels
im 19. Jahrhundert.

IV. Italien.

Mit Boccherini war die wichtigste Epoche des italienischen Vio-
ellspiels zum Abschluß gekommen. Seine frühzeitige Entfer-
g aus dem Vaterlande verursachte dem letzteren einen um so
findlicheren Verlust, als sich für ihn kein ebenbürtiger Ersatz-
in zur weiteren Fortführung des sowohl in ausübender wie in
uktiver Hinsicht von ihm Erreichten fand. Diese Aufgabe fiel
er Hauptsache den Deutschen, Franzosen und Belgiern zu, wäh-
Italien die im vorigen Jahrhundert längere Zeit hindurch be-
tete tonangebende Stellung in Betreff des Violoncellspiels ein-
e. Es wiederholte sich mithin hier ganz dieselbe Erscheinung,
in Betreff des Violinspiels.

Schon gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts gerieth die
st, und zumal die instrumentale, in welcher die Italiener so
ienstliches geleistet hatten, auf der appeninischen Halbinsel in
all, wenn sie auch noch immer einzelne bedeutende Erscheinungen,
entlich im Gebiete der Opernkomposition hervorbrachte. Der
kalische Almanach für Deutschland von 1783 enthält die Kor-
ndenz eines ungenannten deutschen Künstlers, welcher Italien
Jahre 1782 bereiste. Darin heißt es: „Zu Neapel habe ich in dem
ervatorium [1]) einen wahren Greuel gefunden. Caffaro ist mit
ico [2]) noch hier, dessen Musik mir noch am meisten gefallen hat.

---

[1]) Im vorigen Jahrhundert bestanden in Neapel vier Konservatorien.
1806 wurden dieselben zu einem einzigen Musikinstitut mit einander
igt.

[2]) Caffaro, Opern- und Kirchenkomponist, war Direktor des Neapeler
vatoriums della Pietà, Milico ein, als Bühnensänger damals berühmter
it.

Das übrige alles ist elende, schleppende, neuitalienische T
musik, auch sogar in Kirchen. — Zu Venedig glaubte ich re
zu finden; aber es ist dort nicht besser. Überhaupt ist die Au
in ganz Italien jetzt minder gut, als ehedem .... Was mi
am meisten wundert, ist, daß jetzt außerordentlich wenig Liebl
für Musik in Italien herrscht. Es ist beynahe ein Wunder
von Stande Musik lieben zu sehen. Es erregte daher groß
sehen, als wir in Rom Concerte gaben, die von lauter Lie
und Freunden besetzt waren. Instrumentalmusik liegt so da
daß sie fast unter aller Kritik ist."

Zu Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts hatte sich
nichts geändert. Ludwig Spohr, welcher 1816 in Italien n
richtet in seiner Selbstbiographie über die dortigen Musik
in ähnlicher Weise, wie der oben zitirte Anonymus, und ebe
Weniges später Felix Mendelssohn-Bartholdy[1].

Unter diesen Verhältnissen kann es nicht Wunder n
wenn Italien demnächst keine so zahlreichen Repräsentan
Violoncellspiels im höheren Sinne des Wortes aufzuweise
wie bis dahin.

Als einer der ersten namhaften italienischen Cellister
Jahrhunderts ist Luigi Venzano zu erwähnen. Derselb
gegen 1815 in Genua geboren, und war Solocellist im C
des Theaters Carlo Felice, sowie Lehrer an dem Musikinstitu
Vaterstadt. Er starb am 27. Januar 1878. Als Tonsetzer
er sich der Gesangs- und Bühnenkomposition.

Eine ohne allen Vergleich bedeutendere Erscheinung al
Künstler und seine demnächst noch zu berücksichtigenden Lan
ist Alfredo Piatti, geb. zu Bergamo am 8. Januar 18
nicht 1823, wie Fétis sagt. Sein Vater, gest. 27. Februa
der ihn frühzeitig zur Musik anleitete, war auch nicht Säng
dern Violinspieler. Bald entschied der Knabe sich für das Vi
auf welchem ihm sein Großonkel Zanetti, der als Musikle
Bergamo wirkte, den ersten Unterricht ertheilte. Weiterhi

---

1) S. meine Schrift „Die Violine und ihre Meister". Aufl. II, 3

ıch Mailand zum Besuch des dortigen Konservatoriums geschickt. leitete der brave Violoncellist Merighi seine weitere Ausbildung. :i besuchte die genannte Kunstanstalt bis zum September 1837, em er vorher schon in einem Konzert derselben mit entschiedenem g aufgetreten war. Im April 1838 gab er ein eigenes Konzert lailänder Theater della Scala, dessen Ertrag ihm die Möglich- ewährte, eine Kunstreise zu unternehmen. Bald darauf ließ er ehr beifällig in Venedig und Wien hören. In letzterer Stadt eilte er einige Zeit; dann kehrte er nach Italien zurück, und rtirte in Mailand und Padua. 1843 kam er nach München und e dort in einem Konzert Franz Lißt's mit. Im folgenden Jahre ızirte er sich in Frankfurt a. M., Berlin, Breslau und Dres- worauf er Paris besuchte. 1845 war er in Petersburg, wo Leistungen allgemeine Anerkennung fanden. Nach Mailand kgekehrt, wurde ihm 1846 das Lehramt an dem dortigen Kon- torium offerirt. Er ging indessen nicht auf diesen Antrag ein, rn habilitirte sich noch in demselben Jahre in der englischen ıtstadt, die er seitdem nur zeitweilig verlassen hat, um entweder ertausflüge oder Erholungsreisen zu unternehmen. In Lon- wurde er bald eine der gefeiertsten künstlerischen Größen, auch heute noch steht er in der vollen Gunst des Publikums. e Leistungen zeichnen sich gleichmäßig durch schönen Ton, größte berkeit, geschmackvollen Vortrag, sowie durch technisch vollendete rrschung aller Schwierigkeiten aus. Er ist jetzt nicht nur der tendste Cellist Englands, sondern gehört überhaupt zu den tlern allerersten Ranges in der Gegenwart. Für sein Instru- schrieb er zwei Konzerte (op. 24 und 26), ein Konzertino 18), eine „Fantasia romantica", Capriccios (op. 22 und eine „Sérénade italienne" (op. 17), „Airs baskyrs" (op. 8), eine Reihe anderer Werke, bestehend in variirten Themen und ›iedenartigen Salonstücken. Ferner veranstaltete er von älteren Kompositionen, u. A. von sechs Sonaten Boccherini's, neue ıaben. Auch selbstgefertigte Lieder mit obligater Violoncellbe- ıng wurden von ihm veröffentlicht.

Zwei andere Zöglinge des Mailänder Konservatoriums sind

Guglielmo Quarenghi und Alessandro Pezze. Erstere, geb. am 22. Oktober 1826 in Casalmaggiore, machte Studien während der Jahre 1839—1842. Nach erlangter 8 wurde er erster Violoncellist am Theater della Scala in Mail und seit 1851 unterrichtete er auch an dem dortigen Konservator welchem er seine Ausbildung verdankte. Im Februar 1879 tr an die Stelle Boucheron's als Domkapellmeister. Doch verw er diesen Posten nur einige Jahre, da er am 3. oder 4. Februar 1 starb. Unter seinen Kompositionen sind bemerkenswerth: Capriccios, ein „Chant élégiaque" mit Klavierbegleitung, Romanzen, ein Scherzo, „Un pensiero al lago", und einige „ tasien" über Motive aus italienischen Opern.

Alessandro Pezze, geb. 1835 zu Mailand, erhielt seinem Vater, einem geschickten Dilettanten, die erste musika Anleitung, worauf er vom Jahre 1846 ab das Konservatorium s Vaterstadt besuchte. Seine Violoncellstudien leitete Merighi. 9 dem er einige Zeit erster Cellist am Theater della Scala gewesen wurde er von dem englischen Impresario Lumley 1857 für das doner „Her Majestys Theatre" in Heymarket engagirt. De ben gehörte Pezze bis 1867 an, in welchem Jahre das Theater i eine Feuersbrunst zerstört wurde. Weiterhin war der Künstl den Orchestern der Philharmonischen Gesellschaft und im „Co Gardens" als erster Cellist thätig. Er lebt gegenwärtig no London.

Aus dem Neapeler Konservatorium ging Gaetano Br geb. am 9. Juni 1829 zu Giulianuova in den Abruzzen, he Ursprünglich war er für den geistlichen Stand bestimmt, doch tr Neigung zur Musik so stark hervor, daß er von derselben nicht zu gehalten werden konnte. Seine Eltern wünschten nun, daß er sich Sänger ausbilden sollte, indessen entschied er sich für das Violo auf welchem Gaetano Ciaudelli seine Übungen leitete. Zugleich er Kompositionsschüler Mercadante's. Im Jahre 1852 hatt seine Studien auf dem Konservatorium beendet. Bald darauf u nahm er eine Kunstreise nach dem nördlichen Italien, und von nach Wien, wo er mit Mayseder in Verbindung trat, dessen St

rtett er kurze Zeit angehörte. 1855 begab er sich nach Paris. r war er als beliebter Solospieler vielfach thätig. Angeblich lebt egenwärtig in Florenz. Als Tonsetzer widmete sich Braga vor- sweise der Bühnenkomposition. Fürs Violoncell schrieb er nur Konzert, sowie einige kleinere Stücke mit Klavierbegleitung und „Serenata" für Gesang mit Cellobegleitung.

Weitere bemerkenswerthe italienische Violoncellisten der Gegen- t sind: Ronchini und G. Magrini in Mailand, Pini Venedig, Serato in Bologna, Toscanini in Parma, olci und Castagnoli in Florenz, Furino in Rom, Centola Neapel, Montecchi (lebt gegenwärtig zu Rennes in der Bre- ne als Musiklehrer) und Mattioli, jetzt in Cincinnati [1]).

V. Deutschland.

Das deutsche Violoncellspiel hatte während der zweiten Hälfte vorigen Jahrhunderts infolge des Bedarfs an zahlreichen stlerischen Kräften für die vielen Hofhaltungen, sowie für die Or- ter der größeren Städte, ungemeine Verbreitung gefunden. Unter im zweiten Abschnitt d. Bl. erwähnten Cellisten waren auch n einzelne besonders hervorragende Persönlichkeiten zu verzeich- . Indessen erst durch Bernhard Romberg erhielt der Kunst- ig, welchem die gegenwärtige Darstellung gewidmet ist, einen rhaft bedeutenden und nachhaltigen Aufschwung. Dieser Künstler ann für das deutsche Violoncellspiel eine ähnliche Bedeutung, wie wig Spohr für das deutsche Violinspiel, nur mit dem Unter- ed, daß der letztere Meister dem ersteren als Tonsetzer weit über- n war. Während gewisse Violinkompositionen Spohr's — derer seiner Werke nicht zu gedenken) — vermöge ihres musika- en Gehaltes noch immer ab und zu die Konzertprogramme zieren,

---

1) Trotz aller Bemühungen ist es mir nicht gelungen, Näheres über die en Violoncellisten zu erfahren.

und voraussichtlich auch in Zukunft zieren werden, sind die Ron
schen Cellosätze von denselben bereits seit längerer Zeit vollst
verschwunden. Doch haben sie sich in pädagogischer Hinsicht b
den heutigen Tag als werthvoll erwiesen. In Betreff desje
was Romberg für die technische Aus- und Durchbildung, son
eine edle Behandlung seines Instrumentes geleistet hat, darf
Begründer des spezifisch deutschen Violoncellspiels genannt w
Zur Orientirung darüber sind seine Konzerte und Konzertstü
dessen mehr geeignet, als seine Violoncellschule, welche keinesw
den besten derartigen Unterrichtswerken gehört, und den B
liefert, daß man ein ausgezeichneter Lehrer sein kann — un
war Romberg jedenfalls —, ohne doch die Fähigkeit zur Abf
eines allseitig befriedigenden Lehrbuches zu besitzen. Die
beispiele und Musikstücke in Romberg's Violoncellschule sind
vortrefflich, aber einzelne der von ihm ausgesprochenen Ma
erscheinen absonderlich, wie er denn auch zu viel auf Nebensäch
eingeht, anstatt die wesentlichen Prinzipien mit der nöthigen S
und Bestimmtheit hervorzuheben.

Bemerkenswerth ist es, daß Romberg für eine verein
Notirung der Violoncellmusik eintrat. Anfänglich bediente m
außer dem Baßschlüssel in Italien und Deutschland nur no
Tenor- und in Frankreich des Altschlüssels. Als sich aber de
liche Umfang des Violoncellspiels nach der Höhe zu durch di
wendung des Daumenaufsatzes mehr und mehr erweiterte,
noch der Diskant- und Violinschlüssel hinzu. Boccherini gebr
zur Notirung mancher seiner Cellokompositionen sämmtlich
Schlüssel, und zwar mitunter in ein und demselben Tonstü
z. B. im Anfangs-Allegro seines ersten Konzertes (C-dur). D
Verfahren lag keine Willkür zu Grunde. Boccherini bezweckt
mehr damit, dem Spieler Haltpunkte für die in jedem Fal
zuwendende Fingerapplikatur zu geben. In seinen späteren
positionen ging er aber, da die Anwendung von so vielen
schiedenen Schlüsseln doch ihre Unbequemlichkeiten hat, davo
und beschränkte sich auf den Gebrauch des Baß-, Tenor
Violinschlüssels. Diese Notirungsart wurde in der Folge all

namentlich auch von Romberg acceptirt, und ist noch heute im auch.

Im Gegensatz zu der früher beliebten Weise, beim Gebrauch des nschlüssels die Tonreihen um eine Oktave zu hoch für das Vio-l zu notiren, wie es auch in Mozart's und Beethoven's Ton-ungen der Fall ist, schrieb Boccherini bei Anwendung des ge-n Schlüssels Alles so, wie es klingen sollte. Für Boccherini ll war mit diesem Verfahren der Vortheil verbunden, bei No-z seines öfters andauernd in der Sopranlage sich bewegenden genwerkes nicht so hoch über das Liniensystem hinausgehen zu , wie er es gemußt hätte, wenn er dem Gebrauch seiner Zeit-jen gefolgt wäre, und die höhere Notirungsweise beibehalten Sehr begreiflich ist es, daß Romberg sich in seiner schule entschieden zu Gunsten der von Boccherini eingeführ-nderung erklärte, da auch er mit besonderer Vorliebe die Regionen des Griffbrettes für sein Spiel verwerthete, wes-von ihm gesagt wurde, seine Behandlung des Violoncells sweilen eine geigenmäßige gewesen. Hiervon abgesehen war er durchaus rationell, daß Romberg in Betreff der Notation von Boccherini gegebenen Beispiel folgte. In neuerer Zeit nan von der zu häufigen und zu anhaltenden Benutzung der anlage, in welcher ein breites, energisches und ausdrucks-Tonvolumen nahezu ausgeschlossen ist, Abstand genommen, sie doch zu vernachlässigen, wogegen die schönste und ımste Lage, nämlich die Tenorlage, mehr zu ihrem Recht ge-ist.

Bernhard Romberg war der Sohn des seiner Zeit ge-en Fagottisten Anton Romberg, und wurde am 11. November in dem oldenburgischen Flecken Dinklage, nahe bei dem preußi-Städtchen Quakenbrück geboren. Wen er zum Lehrer im ncellspiel hatte, ist unbekannt. Wahrscheinlich war es ein stermusiker in Münster, wohin seine Eltern ihren Wohnsitz t hatten. Jedenfalls that aber die Begabung Romberg's Meiste dabei, denn ehe er noch das Jünglingsalter über-en hatte, konnte er mit seinem gleichaltrigen Vetter Andreas

Romberg [1]) schon eine Kunstreise unternehmen, die durch Holl
ging, und bis Paris ausgedehnt wurde, wo Beide sich im H
des Baron Bagge [2]) mit solchem Erfolg hören ließen, daß ma
1784 für das Concert spirituel engagirte. Nach seiner Heim
von Paris widmete sich Romberg fortgesetzten eifrigen Studien,
wirkte nebenbei im Münster'schen Orchester mit.

Münster gehörte bekanntlich damals zum Kurfürstenthum K
Kurfürst Maximilian Franz, welcher sich nach Antritt seiner
gierung (d. 27. April 1784) wiederholt in der genannten westf
schen Stadt aufhielt, wurde dort auf das Romberg'sche Künstlerp
aufmerksam gemacht, und gewann es für seine Hofkapelle in Bo
Die Anstellungsurkunde trägt das Datum des 19. Dezember 17

Als der Kurfürst sich im Herbst des folgenden Jahres in M
gentheim, dem damaligen Sitz des deutschen Ordens aufhielt, de
Großmeister er war, ließ er von Bonn einige zwanzig Mitgli
seiner Kapelle nachkommen. Unter ihnen befanden sich außer B
hoven, der neben seinem Amt als Hoforganist zugleich Bratschist
der Hofmusik war, auch die beiden Romberg's. In einer der mu
kalischen Unterhaltungen, welche in den Gemächern des Kurfür
stattfanden, ließ sich Bernhard Romberg mit einem Konzert hör
Boßler's musikalische Korrespondenz vom Jahre 1791 enthält ei
Bericht [3]) darüber, in welchem es heißt: „Herr Romberg der jüng
verbindet in seinem Violoncellspiel eine außerordentliche Geschw
digkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei d
licher und bestimmter, als man ihn bey den meisten Violonzellis
zu hören gewohnt ist. Der Ton, den er aus seinem Instrum
zieht, ist überdem, besonders in den Schattenparthien (?) auß
ordentlich schneidend, ferm und eingreifend. Nimmt man Rücks

---

1) Derselbe war Violinist, wurde am 27. April 1767 zu Vechta im Old
burgischen geboren, und starb am 21. November 1821 als Hofkapellmeiste
Gotha.

2) Bagge war preußischer Kammerherr, lebte damals in Paris, ma
dort ein Haus und spielte die Rolle eines Kunstmäcens. Er starb daselbst 1
3) Dieser Bericht ist von dem fürstl. Hohenlohe'schen Hofkaplan in Ki
berg, Karl Ludwig Junker.

e Schwierigkeit des Instruments, so möchte man vielleicht sein
us bestimmtes Reingreifen, bei dem so außerordentlich schnellen
ag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am
immer nur mechanische Fertigkeit; der Kenner hat einen andern
stab, wornach er die Größe des Virtuosen ausmißt; und dies
ielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks oder der sinnlichen
llung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle
des Spielers erklären. Es ist ohnmöglich, tiefer in die feinsten
gen der Empfindung einzugreifen, — ohnmöglich, sie mannig-
r zu koloriren, besonders durch Schattirung zu heben, ohn-
h, genauer die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche diese
ndung spricht, Töne, die so gerade aufs Herz wirken, als es
Romberger in seinem Adagio glückt."

Wie kennt er alle Schönheiten des Detail, die in der Natur
tücks, in der besonderen Art der gegebenen Empfindung liegen,
ür welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat?
e Wirkungen bringt er herfür, durch das Schwellen seines
bis zum stärksten Fortissimo hinauf, und dann wieder durch
insterben desselben im kaum bemerkbaren Pianissimo!!"

lus dieser enthusiastischen Kundgebung ist zu entnehmen, daß
erg's Spiel damals — er stand im 24. Jahre — bereits einen
Grad der Vollendung zeigte. Begreiflich erscheint es daher,
er den Wunsch hegte, zu einer seinen Leistungen entsprechenden
stellung zu gelangen, denn in Bonn bezog er nur einen Jahres-
von 600 Fl., und überdies war die Existenz des kurkölnischen
s, dessen vollständige Auflösung sich im Herbst des Jahres
vollzog, seit dem Erscheinen der französischen Revolutionsarmee
hein (Oktober 1792) in ein bedenkliches Stadium gerathen.
ihm denn Romberg mit seinem Vetter Andreas zu Ostern 1794
ngagement am Schröder'schen Theater in Hamburg an. Aber
hier war ihres Bleibens nicht lange: drei Jahre später traten
reint eine Kunstreise nach Italien an, konzertirten auf dem
ege in Wien mit Unterstützung Beethoven's, und begaben sich
wieder nach Hamburg, von wo aus Bernhard R. nach zwei-
m Aufenthalt London besuchte. Hierauf bereiste er Portugal

und Spanien, trat 1800 wieder in Paris, diesmal im Konzert
la rue de Cléry“ und im „Théâtre des victoires“ auf, und l
so großen Erfolg, daß er für das dortige Konservatorium als Le
gewonnen wurde. Indessen scheint Romberg sich in dieser Stel
nicht behaglich gefühlt zu haben, denn schon nach zwei Jahren z
sich von derselben zurück und wandte sich wieder nach Hamb
1805 folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als Solocellist der
liner Hofkapelle. Die Kriegsnöthe, welche im folgenden Jahre
Preußen hereinbrachen, veranlaßten ihn aufs Neue, den Wande
zu ergreifen. Zunächst besuchte er die österreichischen Staaten.
Abschluß des Tilsiter Friedens fand er sich wieder in Berlin ein,
dort bis zum Jahre 1810, und unternahm dann eine Reise i
Schlesien, Polen und Rußland. In Petersburg traf er Ferd.
und mit ihm gemeinschaftlich konzertirte er in den südlichen Prov
des Zarenreiches. Die Künstler wollten auch Moskau einen B
abstatten, wurden aber daran durch den denkwürdigen Brand
Kremlstadt verhindert, welcher das französische Kriegsheer zum
zug zwang. Sie wandten sich nun nach Stockholm und gingen von
über Kopenhagen nach Hamburg. Hier trennten sie sich.
ging nach London, wo er im März 1813 eintraf, und
berg nahm seinen Weg über Bremen nach Holland und Bel
Von letzterem Lande aus besuchte er wieder für kurze Zeit Paris.
Deutschland zurückgekehrt, rüstete Romberg sich zu einer aberma
Reise nach Rußland. Bei dieser Gelegenheit verweilte er be
zwei Jahre in Moskau. Nachdem er hierauf von 1815—18
Diensten des Berliner Hofes gestanden, wählte er Hamburg zu s
ständigen Aufenthaltsort.

Überall, wo Romberg sich hören ließ, erregten seine höchst
endeten Leistungen großen Enthusiasmus. Einen nicht unwesent
Antheil hatten daran seine, dem damaligen Geschmack in virtuo
Hinsicht durchaus entsprechenden Violoncellkompositionen, welch
übrigens durch ihre gediegene Beschaffenheit vor allen anderen
sätzen jener Zeit vortheilhaft auszeichneten.

Auf seinen vielen Reisen durch die europäischen Länder
Romberg Volksweisen gesammelt, die er in mannichfaltiger

seine Kompositionen unter verschiedenen Benennungen ver-
hete. Darunter befinden sich Capricen über schwedische, pol-
e, moldauische, wallachische und spanische Gesänge, sowie eine
ıtasie" über norwegische, und ein „Rondo brillant" über pol-
e Weisen nebst vier Heften Variationen über russische Volks-
r. Ferner schrieb er zehn Konzerte, drei Konzertinos, eine
ıtasie" mit Orchester, Polonaisen, sowie Duette und Sonaten mit
begleitung fürs Violoncell. Auch für das Gebiet der Kammer-
k war er thätig, und sogar für die Bühne. Diese letzteren Kom-
ionen haben ihn aber nicht überlebt, wogegen seine Cellosätze,
schon erwähnt, heute noch einen bedeutenden pädagogischen Werth
ıpten.

Es hat einzelne berühmte Künstler gegeben, die noch im späten
, trotz merklicher Abnahme ihres Leistungsvermögens, das un-
isbare Bedürfnis fühlten, sich bewundern zu lassen. Zu diesen
cte auch Bernhard Romberg. In seinem 73. Lebensjahre wan-
ihn noch einmal die Lust an, nach Paris zu gehen, um dort,
ı auch nicht öffentlich, so doch in künstlerischen Kreisen als Solo-
r aufzutreten. Der Mißerfolg, welcher sich dabei herausstellte,
ıt einen nachtheiligen Einfluß auf seine Gesundheit ausgeübt zu
ı, denn er starb bald nach seiner Heimkehr, und zwar am
August 1841.

Romberg hat das deutsche Violoncellspiel hauptsächlich durch seine
samkeit als Solist, sowie durch seine Kompositionen gefördert,
bei den vielen Kunstreisen, die ihn bald hierhin und bald dort-
ihrten, fand er nicht hinreichende Muße zu andauernder und regel-
ger Lehrthätigkeit. Doch haben einige Kunstjünger seinen Unter-
genossen. Von diesen seien hier nur sein Neffe Cyprian und Julius
pler genannt. Andere werden weiterhin Erwähnung finden.

Cyprian Romberg, geb. 1807 (nach anderer Angabe
) in Hamburg, machte sich nach vollendetem Studium durch
treisen in Deutschland und Österreich bekannt, und wurde dann
lied der kaiserl. Kapelle zu Petersburg. In Hamburg, wo er
letzte Lebenszeit zubrachte, hatte er das Unglück, am 14. Oktober
beim Baden in der Elbe zu ertrinken.

Julius Schapler wurde am 21. August 1812 in Grauden
geboren. Seine musikalische Bildung erhielt er in Berlin. Auf d
Violoncell war zunächst B. Romberg sein Lehrer, worauf ihm n
die Unterweisung des pensionirten Kammermusikers Hansmann[2]
Theil wurde. Nach erfolgter Ausbildung ließ sich Schapler
Solospieler im Berliner Opernhause sowie im Leipziger Gewa
hause mit vielem Beifall hören. Engagementsanträge, welche i
infolge dessen gemacht wurden, lehnte er ab, da er sich durch Konz
reisen bekannt machen sollte. Als ihm aber bald danach die St
des Solocellisten in der Hofkapelle des Herzogs von Nassau an
tragen wurde, nahm er dieselbe an. In Wiesbaden beschäftigt
sich neben seinen amtlichen Obliegenheiten eifrig mit der Kompositi
Die Frucht davon waren nicht nur mehrere Cellopiecen, sondern a
drei größere Kammermusikwerke, nämlich ein Streichquartett,
Trio für Klavier und Violoncell, sowie ein Quintett für Klav
Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß. Diese letzteren Ko
positionen wurden sämmtlich preisgekrönt. Über das Streichquar
erschien 1842 eine eingehende und warm anerkennende Beurtheil
aus der Feder Rob. Schumann's in dessen Musikzeitung.

Das unruhige Jahr 1848 veranlaßte den Herzog von Nass
seiner Kapelle (ohne Pension) den Dienst zu kündigen. Scha
begab sich in seine Heimath zurück, und schuf sich einen lohnen
Wirkungskreis als Musiklehrer in Thorn, dem er eine lange R
von Jahren seine Kräfte widmete. Gegenwärtig privatisirt er
Berlin.

Schapler gehörte in seiner Blüthezeit zu den besten deutsch
Violoncellisten. Bei schöner Tonbildung beherrschte er sein Instrum
mit vollkommener Meisterschaft. Leider war es ihm nicht gelung
nach seinem Fortgange von Wiesbaden eine seinen vorzüglichen
stungen entsprechende Stellung zu erlangen.

---

1) Nicht 1820 am Harz, wie irgendwo angegeben ist.
2) S. dens. S. 86 d. Bl.

Während Bernhard Romberg die Kunst des deutschen Violon-
piels zu hohen Ehren brachte, bildeten sich für dasselbe in Dres-
und Wien bedeutsame Zentralpunkte.

Der Dresdener Hof, welcher von jeher viel für die Tonkunst
an hatte, nahm stets darauf Bedacht, ausgezeichnete instrumen-
Kräfte in seine Umgebung zu ziehen. Und wenn auch lange Zeit
urch eine Bevorzugung fremdländischer, namentlich aber italieni-
: Künstler dabei stattfand, so war doch insofern ein Gewinn da-
verbunden, als deutsche Kunstjünger dadurch fördernde Anregun-
für ihre Bestrebungen empfingen. Die Dresdener Hofkapelle
ß schon im vorigen Jahrhundert einen ausgezeichneten Ruf, und
r erhöhte sich durch den Hinzutritt talentvoller und hochbegab-
Musiker immer mehr. Was speziell das Violoncell anlangt,
jewann sie nicht lange nach Beginn unseres Jahrhunderts in
tzauer einen musterhaften Vertreter für dasselbe. Seitdem
b Dresden bis auf den heutigen Tag ein wichtiger Vorort für
Violoncellspiel.

Justus Johann Friedrich Dotzauer, geboren am
Januar 1783 zu Häselrieth bei Hildburghausen, war der Sohn
dortigen Pastors. Frühzeitig zur Musik angeleitet, widmete er
dem Klavier-, Violin- und Violoncellspiel. Letzteres gewann
die Oberhand, und da die Neigung zum Künstlerberuf sich bei
mit Entschiedenheit geltend machte, so schickte sein Vater ihn im
re 1799 nach Meiningen zu Kriegk[1]), unter dessen Leitung er
i Jahre studirte. Nach Ablauf dieser Zeit fand er in der Mei-
ger Kapelle bis 1805 Anstellung, worauf er sich nach Leipzig
ıdte und von 1805—1811 Mitglied des dortigen Orchesters war.
Von Leipzig aus besuchte er Berlin. Hier hörte er Romberg
Gewinn für seine fortgesetzten Studien. Im Jahre 1811 folgte
dem ehrenvollen Ruf in die Dresdener Hofkapelle, der er von
11—1850 als erster Solocellist angehörte. Dann trat er in den
hestand, welchen er ein Dezennium hindurch genoß. Er starb an
Orte seines langjährigen rühmlichen Wirkens am 6. März 1860.

---

1) S. dens. S. 87.

Dotzauer war auch wohlerfahren in der Komposition, und suchte sich in verschiedenen Kunstgattungen. Er schrieb eine O Ouvertüren, Symphonien, eine Messe und mehrere Kammermu stücke. Alle diese Erzeugnisse sind längst vergessen. Nicht so Violoncellsätze, welche aus neun Konzerten, drei Konzertinos, Sonaten mit Baß, Variationen, Divertissements, Potpourris einer größeren Anzahl von Duetten bestehen, und, zum Theil wei stens, noch immer für Studienzwecke in Schätzung stehen. Be ders ist dies in Betreff seiner Unterrichtswerke der Fall, zu de zwei Violoncellschulen[1]), sowie eine Menge Übungsstücke mann facher Art gehören[2]). Unter diesen sind ihrer Vortrefflichkeit ha die „18 Exercices d'une difficulté progressive“, op. 120, Anfänger (ausgenommen die beiden letzten Nummern), und 24 täglichen Studien „zur Gewinnung und Bewahrung der Vir sität“ hervorzuheben. Das letztere Opus ist in jeder Hinsicht als weitaus beste der vielen Etüdenwerke Dotzauer's zu bezeichnen. eine Schule für das Flageolettspiel (op. 147) veröffentlichte Sein Spiel vereinigte die Vorzüge größter Gediegenheit und winnender Anmuth in sich.

Von seinen beiden Söhnen widmete sich der jüngere, Ludwig, unter Anleitung des Vaters ebenfalls dem Violoncell. 1830 war er Mitglied der Kasseler Hofkapelle. Geboren wurd am 7. Dezember 1811 zu Dresden.

Dotzauer war nicht nur als ausübender Künstler, sondern als Lehrer von großer Bedeutung. Unter seinen Schülern sind namhaftesten: Kummer, Schuberth, Voigt und Drechsler.

Friedrich August Kummer wurde am 5. August 179 Meiningen geboren. Dort gehörte sein Vater, ein geschickter O bläser, der herzoglichen Kapelle an. Zu Beginn dieses Jahrhund trat er in die Dresdner Hofkapelle ein, und hier wurde sein So

---

1) Die eine derselben erschien bei Schott in Mainz, die andere „für ersten Unterricht“ bei Haslinger in Wien.

2) Betreffs der Dotzauer'schen Violoncellkompositionen sei auf Phil Roth's „Führer durch die Violoncell-Literatur“ verwiesen, in welchem diesel mit Hinweisen auf ihren Schwierigkeitsgrad verzeichnet sind.

sich Anfangs mit dem Instrument seines Vaters befaßt hatte, tzauer's Schüler[1]). Nach erfolgter Ausbildung auf dem Violoncell :e Kummer in die Dresdner Hofkapelle eingereiht werden, da aber ide keine Vakanz für sein Instrument vorhanden war, mußte er einstweilen damit begnügen, als Oboist in das genannte Kunstitut aufgenommen zu werden. Dies geschah 1814. Drei Jahre :er rückte er in die Reihe der Cellisten ein. Durch fortgesetzte ;ige Studien erreichte Kummer allmählig einen so hohen Grad stlerischer Ausbildung, daß ihm nach Dotzauer's Pensionirung 50) dessen Stelle als erster Violoncellist der königlichen Kapelle :kannt wurde. Während seiner langen Amtirung — 1864 cte er sein fünfzigjähriges Jubiläum und trat dann in den wohl:ienten Ruhestand — entfaltete er eine höchst ersprießliche Wirk;keit als Solist, als Quartett- und Orchesterspieler, sowie als rer. In letzterer Eigenschaft war er sowohl privatim, wie auch Dresdner Konservatorium thätig, dem er bis zu seinem am Mai 1879 erfolgten Tode angehörte. Daneben schrieb er ziemviel für sein Instrument, und zwar ein Konzert, zwei Konzer·s, instruktive Duette leichterer und schwierigerer Art, Variatio-, Etüden, Capricen, Studien (darunter „tägliche"), und verschiedene terhaltungsmusik, welche ehedem auch bei Dilettanten beliebt war, noch jetzt zum Theil als Übungsmaterial für jugendliche Spieler uchbar ist. Auch eine Violoncellschule gab er heraus. Sie ist Zeit das verbreitetste Werk ihrer Art, kurz und klar, doch nur zu einer mäßigen Schwierigkeit führend. Endlich veröffentlichte nmer noch ein nützliches Sammelwerk: „Repertorium und chesterstudien", enthaltend wichtige und schwierige Cellosätze aus atorien, Symphonien, Ouvertüren und Opern.

Kummer's Spiel trug bei kräftiger, kerniger Tongebung den :mpel großer Bestimmtheit und Korrektheit. Seine Technik war jeder Beziehung eine durchgebildete, aber um sich mit virtuosen ieissen eingehend zu befassen, besaß er eine zu schlichte Natur, der

---

[1]) Fétis berichtet, Kummer habe auch einige Lektionen im Violoncellspiel Romberg erhalten. Ich vermag nicht zu sagen, ob dies begründet ist.

es mehr darauf ankam, sich im Sinn und Geist des soliden Musi
thums zu bethätigen, als äußerlich zu glänzen. Alles, was er
seinem Instrument vorbrachte, war äußerst deutlich und bestimmt,
bei ihn sein ruhiges, besonnenes Temperament wesentlich unterstü
Zu poetischer Inspiration und schwungvoll feurigem Ausdruck
mochte er sich freilich nicht zu erheben, doch that er dafür auch
mals einem guten Musikstück Gewalt an. Seine Darstellungen
war stets eine streng objektive und regelrechte.

Unter Kummer's Zöglingen sind Coßmann und Jul. G
termann hervorzuheben.

Bernhard Coßmann, geb. am 17. Mai 1822 in Des
studirte zunächst unter Theodor Müller, dem Cellisten des ehe
berühmten Müller'schen Streichquartetts in Braunschweig, und d
bei Fr. Kummer. Während des Jahres 1840—41 wirkte er
Orchester der großen Oper zu Paris mit, worauf er nach Lei
ging. 1848 wurde er als Solospieler für das Leipziger Gewandh
Konzert engagirt, 1852 von Franz Liszt nach Weimar gezogen,
1866 als Lehrer des Cellospiels an das Moskauer Konservator
berufen. Von 1870 bis 1878 privatisirte Coßmann in Ba
Baden und trat nur als Konzertspieler auf. Bei Gründung
Hoch'schen Konservatoriums (1878) wurde ihm an demselben
Lehramt für sein Instrument übertragen, welches er noch jetzt
sieht. Coßmann gehört zu den vorzüglichsten Cellisten der Ge
wart. Er hat einen schönen, geklärten Ton, beherrscht mit Leichti
das Griffbrett, und ist nicht nur ein ausgezeichneter Solist, son
auch ein trefflicher Quartettspieler. Unter seinen Kompositio
sind als schätzbar hervorzuheben: ein Konzertstück mit Klavierbe
tung, drei „Fantasien" über Motive aus dem Freischütz, dem
und der Euryanthe, sechs Solostücke in zwei Heften, eine Mel
suisse und eine Canzonetta napolitana, drei Stücke (op. 8), Kon
etüden (op. 10) und Violoncellstudien.

Johann August Julius Goltermann, geb. am 25.
1825 in Hamburg, wurde, nachdem er den Grad der Reife b
Kummer erhalten hatte, als Lehrer an das Prager Konservator
berufen, dem er von 1850 bis 1862 angehörte. Im letzteren Ja

uschte er diese Thätigkeit mit der des ersten Solocellisten in der ttgarter Kapelle. 1870 erfolgte seine Pensionirung, und am lpril 1876 sein Tod. Er war ein tüchtiger Künstler seines es.

Der demnächst zu erwähnende Schüler Dotzauer's, Karl uberth, geb. am 25. Februar 1811 in Magdeburg, erhielt chst von einem Musiker seiner Vaterstadt, Namens Hesse, sechs e hindurch Unterricht, und begab sich dann 1825 nach Dresden otzauer, bei dem er zwei Jahre blieb. Heimgekehrt debutirte er mit lg als Solist in einem von der Catalani in Magdeburg veranstal- Konzert. Zu Ende 1828 trat er eine Kunstreise nach dem Norden Das Ziel derselben war Kopenhagen, wo er im Frühjahr 1829 ngerem Aufenthalt eintraf. Weiterhin bekleidete Schuberth die e des ersten Violoncellisten am Magdeburger Theater, gab die- aber 1833 auf und unternahm im Herbst desselben Jahres eine durch das westliche Deutschland und Belgien. Von letzterem e aus besuchte er Paris. Im folgenden Jahre ging er nach nd, und während der Saison 1835 ließ er sich in London . Darauf wandte Schuberth sich nach Petersburg, wo er, wie ll, glänzende Aufnahme und zugleich eine dauernde Stellung indem er nicht nur zum Dirigenten der kaiserl. Kapelle, sowie Inspektor der dem Hoftheater affiliirten Musikschule, sondern zum Universitätsmusikdirektor ernannt wurde. Diese Ämter dete er bis 1863, in welchem Jahre ihn am 22. Juli auf einer ungsreise der Tod in Zürich ereilte.

Schuberth's Spiel war ungemein gewandt, aber im Ausdruck elegant und zierlich als bedeutend, wie dies auch seine Cellosätze len lassen, die mit Ausnahme eines Konzertes vornehmlich dem e der sogenannten Konversationsmusik angehören, aber ihren nicht überlebt haben. Unter seinen Schülern ist Karl Davidow deutendste [1].

Karl Ludwig Voigt, der dritte von den vorgenannten Zög- Dotzauer's, geb. am 8. November 1792 zu Zeitz, war der

1) S. denselben unter Rußlands Violoncellspielern.

Sohn des Organisten an der Leipziger Thomaskirche, Joh. Ge
Hermann Voigt. Dieser spielte mehrere Instrumente und u. A. a
Violoncell, auf welchem ihn sein Großvater Johann Heinr. Vic
Rose [1]) in Quedlinburg unterrichtet hatte. Neben seinem Organist
amt wirkte er beim Violoncell im Leipziger Gewandhauskonzert u
Theaterorchester mit. Was er als Cellist wußte und konnte, üb
trug er auf seinen Sohn, der, um sich noch mehr zu vervollkomm
unter Dotzauer's Leitung eine Zeitlang studirte und 1811 dei
Stelle im Leipziger Orchester erhielt, welchem er schon seit t
Winter 1809—10 angehört hatte. Voigt versah sein Amt bis z
Tode, welcher am 21. Februar 1831 erfolgte. Die von ihm v
handenen Violoncellkompositionen, bestehend in Sonaten, D
Übungsstücken und mancherlei Salonsachen, sind schwächlich, la
sich aber theilweise, wie z. B. die drei Sonaten op. 40, zu Un
richtszwecken benutzen.

Karl Drechsler endlich, geb. am 27. Mai 1800 zu Kam
im Königreich Sachsen, befleißigte sich frühzeitig des Violoncellspi
Seine Laufbahn begann er als Militärmusiker in Dessau. Neben
wirkte er aushilfsweise als Cellist in der dortigen Kapelle mit.
Friedrich Schneider's Fürsprache, der das Talent des jungen Man
erkannte, bewilligte der Herzog von Dessau demselben 1824
Mittel, um sich unter Dotzauer's Leitung weiter auszubilden. N
dem dies geschehen war, unternahm er eine größere Kunstreise.
günstigen Erfolge derselben machten seinen Namen vortheilhaft
kannt und bewirkten, daß er im Jahre 1826 mit dem Titel e
Konzertmeisters lebenslänglich in der Dessauer Kapelle ange
wurde.

Drechsler's Leistungen zeichneten sich ebensosehr durch makel
Reinheit und Sauberkeit, wie durch wohlempfundene und geschm
volle Vortragsweise aus. Sein Spiel war nicht groß, aber d
Anmuth und Delikatesse erfreuend. Überall wurde er willkom
geheißen, und da er auch allen Anforderungen an einen vorzügli
Führer seines Instrumentes im Orchester entsprach, so war e

2) S. dens. S. 79.

usikfesten ein gern gesehener Gast. Nach seiner Pensionirung, welche 1871 erfolgte, wählte er Dresden zu seinem Wohnort. Doch genoß er nicht lange die Annehmlichkeiten des Ruhestandes, denn schon im Jahre 1873 rief ihn der Tod ab.

Sein Sohn Louis, geb. am 5. Oktober 1822 zu Dessau, bildete sich unter Anleitung des Vaters zu einem tüchtigen Violoncellisten aus. Als solcher lebt und wirkt er seit lange in Edinburg.

Drechsler, der Vater, war ein vorzüglicher Lehrer. Durch ihn wurde Dessau für einige Zeit eine Filiale der Dresdner Schule des Cellospiels, indem er mehrere treffliche Künstler bildete, unter denen Lindner und Grützmacher die bekanntesten sind.

August Lindner[1]), geb. am 29. Oktober 1820 in Dessau, wurde nach vollendetem Studium im Jahre 1837 in der Hofkapelle zu Hannover angestellt, der er bis zu seinem Tode (Juni 1878) angehörte. Er genoß den Ruf eines ausgezeichneten Violoncellisten. Von seinen Kompositionen sind anzuführen: ein Konzert (op. 34), zwei Salonstücke (op. 18), sechs Fantasiestücke (op. 38), Unterhaltungen für junge Cellisten (2 Hefte, op. 32), Concert au Salon (2 Hefte), drei Paraphrasen über Motive aus Meyerbeer's Hugenotten und dem Propheten, sowie aus Verdi's Ernani (op. 12), und eine größere Reihe Opernpotpourris. Außerdem hat Lindner eine neue Ausgabe von L. Duport's „Essai sur le doigté du Violoncelle" redigirt[2]).

Sein Schüler Bernhard Thieme, geb. am 11. Juni 1854 zu Altenburg, begann seine musikalische Laufbahn, nachdem er die Schule verlassen, beim Stadtmusikus zu Penig in Sachsen, und erhielt, als er mit achtzehn Jahren von dort nach Hause zurückgekehrt war, vom Kapellmeister Toller kurze Zeit Cellounterricht. Bald darauf fand er Anstellung im Berliner Reichshallenorchester. Dann ging er als erster Cellist mit dem Fliege'schen Orchester für den Sommer nach Petersburg und trat in gleicher Eigenschaft sechs

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem trefflichen Cellisten Wilhelm Lindner, der als großherzogl. badenscher Kammermusiker am 19. August 1887 starb.

[2]) Vergl. S. 102 d. Bl.

Monate später in die fürstl. Bückeburger Kapelle. Weiterhin wa in der Hannover'schen Hoftheaterkapelle zwei Jahre thätig. Wäh dieser Zeit genoß er die vortreffliche Lehre Aug. Lindner's. 1879 bekleidet er die Stelle des Solocellisten im städtischen Orch zu Baden-Baden.

Die von Dotzauer begründete und von Kummer fortge Dresdner Schule des Cellospiels fand weitere Förderung t Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher. Dieser we rühmte Künstler, dessen Wirksamkeit dem Dresdner Kapellinstitu besonderen Zierde gereicht, wurde am 1. März 1832 in D geboren, und genoß, nachdem sein Vater, ein geschätztes Mitglie herzoglichen Kapelle, ihn die Elemente der Musik gelehrt hatte, Unterricht Karl Drechsler's. Dadurch wurde die Lehre Dotzau dessen Schüler Karl Drechsler war, an dem Orte, von welche ausgegangen war, weiter fortgepflanzt, — ein hoch zu veranj gender Gewinn für das Kunstleben der sächsischen Residenz.

Grützmacher kam, aufs Gründlichste für seinen Beruf v reitet, im Jahre 1848 nach Leipzig, und trat in eines der der Privatmusikchöre, um sich die nöthige Routine im Orchesterspie zueignen. Bald gelang es ihm auch, in den Gewandhaus- Euterpekonzerten mitzuwirken. In den letzteren erfolgte zu A Februar des Jahres 1849 sein Debüt als Solospieler mit Var nen von Franchomme. Der damalige erste Violoncellist des Lei Gewandhaus- und Theaterorchesters war ein gewisser Witt Da dessen Leistungen aber nicht völlig befriedigten, so hatte 1848 Bernhard Coßmann für die Solovorträge und den Cello richt am Konservatorium engagirt. Als Coßmann dann 185 von Weimar aus an ihn ergangenen Rufe folgte, trat Grützm indem er zugleich ordentliches Mitglied des Opernorchesters w an dessen Platz. Von da ab war er der Hauptrepräsentant Instrumentes in Leipzig. Nichts desto weniger strebte er unerm in seiner Kunst weiter, unablässig das Ziel der Vollendung im behaltend. Wie sehr es ihm gelang, dasselbe zu erreichen, bewe dominirende Stellung, welche er nach und nach errang, und während der letzten Jahre seiner Leipziger Wirksamkeit ein

s Rietz, der selbst ein tüchtiger Violoncellist war, und während Direktionsthätigkeit in Leipzig vielfach Gelegenheit gehabt Grützmachers außerordentliches Leistungsvermögen zu beob-ı, stellte ihn sehr hoch, und pflegte sich bewundernd über die gleichlich musterhafte Aus- und Durchbildung seiner linken zu äußern. Um so begreiflicher ist es daher, daß er Alles t, um ihn für die Dresdner Hofkapelle zu gewinnen, nach-r die artistische Leitung derselben übernommen hatte. Dies ge-1860, und noch in demselben Jahre wurde Grützmacher als irter Nachfolger Kummer's nach Dresden berufen. Seit dieser ereiste er Deutschland, Holland, England, Österreich-Ungarn, n, Dänemark, Schweden und Rußland, überall Triumphe d. Aber auch an dem Orte seines Wirkens wurde er im Laufe eit mehrfach ausgezeichnet. So erhielt er vom König von en den Titel als Kammervirtuose; später wurde er zum königl. rtmeister ernannt, und bei seinem 25jährigen Dienstjubiläum man ihn von Nah und Fern auf mannichfache Weise.

In dem Spiel Grützmacher's sind die Vorzüge vollendeter Be-ung der komplizirtesten technischen Schwierigkeiten und fein-er Ausdrucksweise, namentlich auch bezüglich des Kantilenen-ges, in glücklicher Weise miteinander vereinigt. Er ist n nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sondern auch ein vor-er Interpret der klassischen Kammermusik. Zur letzteren Eigen- wurde der Grund schon im elterlichen Hause durch eine sorg-nusikalische Erziehung gelegt, bei welcher Friedrich Schneider lich mitgewirkt hatte. Unter der Leitung dieses Meisters : er seine theoretischen Studien.

Grützmacher hat eine große Zahl von Kompositionen veröffent- Von denselben haben die weiteste Verbreitung gefunden: die Konzerte op. 10 (A-moll) und op. 46 (E-moll), die „Unga-Fantasie“ op. 7, das Notturno op. 32, das Scherzo op. 30, ansskriptionen klassischer Musikstücke op. 60, die „Täglichen en“, die 24 Etüden op. 38, sowie die drei Lieder mit obligatem icell op. 50. — Eine bedeutende Bereicherung der Violoncell-ur bewirkte er durch die Übertragungen sämmtlicher Violin-

sonaten Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Schumann's, je der beiden Beethoven'schen Violinromanzen und der Schumann'sch „Kinderscenen". Ferner bearbeitete er für das Violoncell: die „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn, je zwölf ausgewä Klavierstücke von Schumann und Chopin, die Violinsonate (op. und die Romanze (op. 44) von Rubinstein, die „Pensées fu tives" von Steph. Heller und Ernst, und noch mehrere an Musikstücke.

Auch neue Ausgaben klassischer und moderner Tonwerke anstaltete Grützmacher unter Hinzufügung sorgsamer Bezeichnun Hier sind hervorzuheben: die drei Gambensonaten von Joh. S Bach, sowie dessen sechs Violoncell-Suiten, je eine Gambenso von Händel und Phil. Em. Bach, sechs Boccherini'sche Son mit hinzugefügter Klavierbegleitung, eine Sonate von Bonif Asioli, sämmtliche Violoncellkompositionen Beethoven's, Mend sohn's, Schumann's und Chopin's, ein „Thème russe varié" Ferd. Ries, die zehn Konzerte und sechs leichte Unterrichtsstücke Violoncell von Bernhard Romberg, sowie zwölf Übungssätze Dotzauer (op. 107) unter Hinzufügung eines zweiten Violonc

In besonderer Weise machte Grützmacher sich um das Vi cellspiel durch seine höchst erfolgreiche Lehrthätigkeit verdient. S während seiner Leipziger Wirksamkeit bildete er einige treff Cellisten aus. Die Namen derselben sind: Leopold Grützma Kahnt, Wilfert, Hilpert und Hegar.

Leopold Grützmacher, ein jüngerer Bruder des in stehenden Cellomeisters, geb. am 4. September 1835 in De hatte Anfangs Drechsler und dann seinen Bruder zum Lehre Cellospiel, während Fr. Schneider seine theoretische Ausbil leitete. Leopold Grützmacher gehörte nacheinander dem The und Gewandhaus-Orchester in Leipzig, der Hofkapelle in Schw dem Orchester des deutschen Landestheaters in Prag, und der ninger Hofkapelle an. Aus der letzteren wurde er 1876 nach We als Solocellist der dortigen großherzogl. Kapelle berufen. E gleichfalls, wie sein Bruder, durch die Titel „Kammervirtuos" „Konzertmeister" ausgezeichnet worden. An Violoncellkompositi

fentlichte er zwei Konzerte (op. 6 und 9) und mehrere kleinere
rechende und wohlgesetzte Stücke.

Leopold Grützmacher bildete seinen Sohn, mit Vornamen
rich, zum Cellisten aus, der bereits erfreuliche Proben seines
ungsvermögens durch öffentliches Auftreten abgelegt hat, und
lied der Weimaraner Hofkapelle ist.

Moritz Kahnt, geb. am 27. April 1836 in Löbnitz (Kreis
ig), erhielt vom 7. bis zum 14. Jahre im elterlichen Hause
nur auf der Violine und dem Klavier, sondern auch auf einigen
instrumenten Unterricht. Weiterhin widmete er sich aber vor-
weise dem Violoncellspiel, in welchem er als Schüler des Leipzi-
onservatoriums für drei Jahre Grützmacher's Zögling wurde.
eich nahm er am Kompositions- und Orgelunterricht der ge-
ten Anstalt Theil. Seit 1855 ist er erster Cellist des Konzert-
sters, sowie Lehrer an der Musikschule in Basel. Außer einem
nistenamt versieht er dort auch die Leitung einiger musikalischer
ne.

Bruno Wilfert, geb. am 26. Juli 1836 zu Schmalzgrube
achsen, begann seine Ausbildung zunächst als Violinist bei dem
tmusikdirektor Schmidt in Kirchberg (Kreis Zwickau), zog dann
emselben nach Glauchau, und begann hier mit dem Cellospiel.
mal wanderte er allwöchentlich mit dem Violoncell unterm Arm
der drei Stunden weit entfernten Stadt Zwickau, um von dem
ligen Violoncellisten des dortigen Stadtorchesters, Namens
Herrmann, einem Schüler F. A. Kummer's, Unterricht zu
en. Später gelang es ihm, nach Leipzig zu kommen, wo er
macher's Schüler wurde. Durch anhaltenden Fleiß brachte
rt es dahin, daß er im Jahre 1864 als erster Solocellist an
eutsche Landestheater nach Prag berufen wurde. Seit Grün-
des Prager Kammermusikvereins (1876) gehört er auch dem
mquartett desselben mitwirkend an. Von Wilfert's Cello-
sitionen sind bis jetzt erschienen: Zwei Stücke op. 1, Ungarisch
2, Fantasie über Themen aus dem Maskenball op. 3, zwei
stücke op. 4, und „Notturno“ für vier Violoncelle op. 5.

Friedrich Hilpert, geb. am 4. März 1841 in Nürnberg,

besuchte das Leipziger Konservatorium, war auf demselben Grü macher's Eleve, und fand nach vollendetem Studium in der Karl ruher Kapelle Anstellung. Von hier folgte er einem Ruf nach Züri wo er die Bekanntschaft des ausgezeichneten, am 10. Oktober 18 verstorbenen Geigers Jean Becker machte, mit dem er 1866 unter Hi zuziehung der Italiener Masi und Chiostri für die zweite Violine u Bratsche jenen künstlerischen Verein gründete, welcher als „Florentin Streichquartett“ durch seine vorzüglichen Leistungen zu großem Ru gelangte. 1875 trennte Hilpert sich von seinen Quartettgenoss um in die ihm dargebotene, bis dahin von Röver innegehabte P sition an der Hofoper und am Konservatorium in Wien einzurück Nach Jahresfrist verließ er diese Stellung wieder und wurde i dem Titel „Kammervirtuos“ Mitglied der Meininger Hofkapel auf deren Konzertreisen unter Hans v. Bülow's Leitung er a Solist thätig war. Nach Auflösung dieses Unternehmens trat er die Münchener Hofkapelle, welcher er noch gegenwärtig angehö Hilpert zählt zu den besten deutschen Violoncellisten der Gegenwa Erwähnenswerth ist die von ihm veranstaltete Herausgabe ei Sammlung „klassischer Stücke“ von Couperin, Rameau, Bach u Martini.

Auch Emil Hegar, geb. am 3. Januar 1843 in Ba empfing, gleich den vorgenannten Cellisten, seine Ausbildung du Grützmacher auf dem Leipziger Konservatorium. Im Jahre 18 wurde er auf Grund seiner geschätzten Leistungen als erster Viol cellist des Gewandhausorchesters, sowie als Lehrer am Konserva rium in Leipzig angestellt. Durch ein nervöses Leiden genöthi einige Jahre später dem Violoncellspiel gänzlich zu entsagen, w mete er sich dem Studium des Gesanges und bildete sich zum Leh desselben aus. Als solcher wirkt er mit Erfolg an der Musiksch seiner Vaterstadt. Was die Kunst des Cellospiels an ihm verl beweist sein Schüler

Julius Klengel, einer der vorzüglichsten und gediegens unter den Violoncellisten der jüngeren Generation. Derselbe wu am 24. September 1859 zu Leipzig geboren, und wirkt gegenwär in seiner Vaterstadt als erster Cellist in den Gewandhauskonzer

ls Lehrer am Konservatorium. Klengel hat sich auch außerhalb Wirkungskreises nicht nur durch sein ausgezeichnetes Spiel, n auch als Tonsetzer für sein Instrument aufs Vortheilhafteste nt gemacht. Unter seinen Werken mögen hier nur die als op. 1, 5, 7, 9, 10, 11, 15 und 20 herausgegebenen Kompositionen rgehoben werden. Auch auf sein ohne Opuszahl erschienenes nelwerk „Unsere Lieblinge", welches „die schönsten Melodien und neuer Zeit" in geschickter Bearbeitung mit Klavierbegleitung lt, sei hingewiesen.

Ein zweiter Schüler Hegar's ist Hermann Heberlein, der en auch noch den Unterricht Karl Schröder's und Bernhard ann's genoß. Geboren am 29. März 1859 zu Markneukirchen önigreich Sachsen, besuchte Heberlein von 1873—77 das ger Konservatorium. Im letzteren dieser Jahre konzertirte er iddeutschland und wurde darauf zu Ende desselben als Solocellist s Königsberger Stadttheater berufen. 1883 übernahm er auch ehramt für sein Instrument an der dortigen Musikschule. Er : „Anfangs-Etüden" fürs Violoncell, „Praktische Cellostudien" fte, op. 5), Variationen für Violoncell mit Klavierbegleitung 2), Zwei Cellosätze (op. 3), Vier Vortragsstücke (op. 6), und uch eine Violoncellschule heraus.

Die günstigen Erfolge, welche Friedr. Grützmacher mit seinen ngen in Leipzig erzielt hatte, machten ihn bald zum gesuchtesten eister Deutschlands. Nachdem er, wie schon erwähnt, im 1860 dem von Dresden aus an ihn ergangenen ehrenvollen efolgt war, strömten ihm von allen Seiten Schüler zu. Nachd seien nur die besten derselben verzeichnet.

Oskar Eberle, geb. am 5. Juni 1841 zu Krossen a. d. Oder, t von seinem Vater, welcher dort Stadtmusikdirektor war, den Cellounterricht. Mit vierzehn Jahren war er schon so weit schritten, daß er in das Bilse'sche Orchester aufgenommen wurde, s damals seinen Standort noch in Liegnitz hatte. Er gehörte lben fünf Jahre an, vor deren Ablauf er auch als Solist in den rten der genannten Kapelle thätig war. Hierauf wurde er für Jahre Grützmacher's Schüler in Dresden, unter dessen schnell

fördernder Leitung er die künstlerische Reife erlangte. 1867 erl
Eberle einen Ruf nach Rotterdam als Lehrer an die dortige M
schule, sowie als Solocellist bei den von der „Matchappy tot
vordering der Toonkunst“ ausgehenden Konzerten. Zugleich wi
er für die Rotterdamer deutsche Oper als Solocellist engagirt.
dieser letzteren Stellung trat er jedoch 1886 zurück. Eberle ist Eh
mitglied der Konzertgesellschaft, bei welcher er mitwirkt, sowie
der Studenten-Musikgesellschaft „Sempre crescendo“ zu Ley
ein Beweis, wie sehr man sein Talent in Holland schätzt.

Richard Bellmann, geb. am 8. Juni 1844 zu Freiber
Königreich Sachsen, genoß anfangs den Unterricht F. A. Kumm
und machte dann noch einen Kursus bei Grützmacher durch, bes
aber inzwischen auch drei Jahre lang das Dresdener Konservatori
Hierauf begab er sich nach Paris, um unter Franchomme's Lei
dessen Kompositionen zu studiren, doch währte dies Verhältnis
lange, da Bellmann bald als erster Solocellist in die großherz
Kapelle zu Schwerin berufen wurde. Seine Leistungen fanden
so große Anerkennung, daß er vom Großherzog durch Verleihung
Kammervirtuosen-Titels ausgezeichnet wurde. 1878 verließ B
mann seine Schweriner Stellung, in der er zwölf Jahre gew
nahm seinen Aufenthalt in Bonn und war zunächst hauptsächlich
Konzertspieler thätig. Einige Zeit darauf bildete sich zu Köln
in den letzten Jahren durch seine Reisen in Deutschland, Eng
und Italien zu Berühmtheit gelangte Heckmann'sche Streichqua
welchem Bellmann beitrat, und dem er noch jetzt als besondere Z
angehört.

Bellmann ist nicht allein als Solist, sondern auch als Q
tettspieler zu den vorzüglichsten Violoncellisten der Gegenwar
rechnen. Bei vollendeter technischer Durchbildung zeichnet sich
Spiel durch musterhafte Reinheit, selten schöne Tongebung, Ele
und edle, echt musikalische Vortragsweise aus.

Emil Boerngen, verlebte seine Jugend in Emden, wo
Vater Musikdirektor war. Geboren wurde er am 2. Februar 18
Verden. Den ersten Musikunterricht ertheilte ihm sein Vater. I
begann er das Studium des Violoncellspiels bei dem Kam

sen C. Mattys in Hannover. Die höhere Ausbildung erlangte essen erst unter der Leitung Grützmacher's, dessen Lehre er drei genoß. 1870 ging Boerngen nach Helsingfors. Dort über- er die Stelle des ersten Cellisten am Theater. Daneben bethä- r sich vielfach als gern gehörter Solo- und Quartettspieler. Jahre darauf folgte er dem Rufe als Solocellist an das Straß- Theater. Diese Stellung verließ er nach mehrjähriger Wirk- t und wandte sich nach Salzburg, wo er für das Mozarteum rt wurde. Seit 1875 ist er Lehrer des Violoncellspiels an der Musikschule zu Würzburg. Im Hinblick auf seine erfolgreiche gkeit an diesem Institut wurde er 1883 durch Verleihung des sortitels ausgezeichnet. Neben seiner amtlichen Thätigkeit ist er ie vor auch als Solo- und Quartettspieler thätig.

Richard Vollrath wurde am 16. Dezember 1848 in dem gischen, zu Sachsen-Meiningen gehörenden Orte Sonneberg n, wo sein Vater das Amt des Stadtmusikus bekleidete. Früh- versuchte der Knabe sich auf verschiedenen Instrumenten, bis rliebe für das Violoncell die Oberhand gewann. Sein erster auf demselben war der fürstl. Kammermusikus Roda in Ru- t. Während der Jahre 1865—67 studirte er unter Grütz- 's Leitung. Nach abgeleisteter Militärpflicht in Koblenz ge- Vollrath von 1871—73 der Emser Kurkapelle als erster Cellist m folgenden Winter wirkte er bei dem Mannsfeld'schen Or- in Dresden mit. Seinen dortigen Aufenthalt benutzte er zu n Studien bei Grützmacher. Dann trat er für zwei Jahre als Cellist in die Wiesbadener Kurkapelle. Seit dem September ehört er in gleicher Eigenschaft der städtischen Kapelle zu Mainz eben seiner amtlichen Stellung ist er auch als Solospieler schätzter Lehrer thätig.

u einem Violoncellvirtuosen von bedeutendem Range bildete rl Friedr. Wilh. Fitzenhagen unter Grützmacher's g aus. Dieser ausgezeichnete Künstler wurde am 15. Sep- 1848 in dem braunschweigischen Städtchen Seesen geboren, Vater Stadtmusikdirektor war. Frühzeitig begann er die bung, im fünften Jahr auf dem Klavier, im achten auf dem

Violoncell und im elften auf der Violine. Außer diesen Instrum
ten erlernte er nach und nach auch noch verschiedene Blasinstrume
um bei den Aufführungen seines Vaters mit einzuspringen, wenn
dessen Orchester eine Vakanz vorhanden war. Durch diese vielsei
Thätigkeit erwarb sich Fitzenhagen bereits im jugendlichen Alter
Routine in musikalischen Dingen, die ihm später sehr zu Statten k

Den ersten regelmäßigen Cellounterricht empfing Fitzenh
neben der Fortsetzung des Klavier- und Violinspiels von dem
zogl. Kammermusikus Plock in Braunschweig. Bald trat er
auch als Solist auf. Das eigentliche, ernste Studium begann
für ihn erst zu Anfang Oktober des Jahres 1862, als er The
Müller's Schüler wurde. Darüber verflossen drei Jahre, nach d
Ablauf sich Fitzenhagen vor dem Herzog von Braunschweig im
theater hören ließ. Das Probespiel fiel so befriedigend aus, da
Herzog ihn, um seiner künstlerischen Laufbahn förderlich zu sein, g
lich von der Militärpflicht entband. Zugleich gewährten hohe G
ner ihm die Mittel zur Fortsetzung seiner Cellostudien bei Grützma
Dies geschah im Mai 1867. Ein Jahr später wurde er trotz s
Jugend zum Mitglied der königl. sächs. Kapelle ernannt. Vo
ab trat er häufiger als Solospieler auf, wirkte auch 1869 be
allgemeinen Musikerversammlung in Leipzig und 1870 beim Be
venfest in Weimar mit. Franz Liszt wünschte ihn für die Weima
Kapelle zu gewinnen, doch zog Fitzenhagen es vor, einer im A
1870 an ihn ergangenen Berufung als Professor an das ka
Konservatorium in Moskau zu folgen. Dort hat er seither ein
gemein rege und erfolgreiche künstlerische Thätigkeit sowohl als
zert- wie auch als Kammermusikspieler entfaltet. Bedeutende R
tate in pädagogischer Hinsicht erzielte er auch: er gilt gegenw
als der angesehenste Cellolehrer Rußlands. In Betreff der N
seiner Schüler sei auf den letzten Abschnitt d. Bl. verwiesen.

Nachdem Fitzenhagen zum Konzertmeister der kaiserl.
Musikgesellschaft ernannt worden, übertrug man ihm vor vier
ren die Direktion des Moskauer Musik- und Orchestervereins,
cher alljährlich einige Konzerte veranstaltet.

Sehr fleißig war Fitzenhagen als Komponist. Außer einer

Petersburger Kammermusikverein preisgekrönten Streichquartett ieb er vier Cellokonzerte, eine Suite für Violoncell und Orchester, „Fantasie" über Motive aus A. Rubinstein's „Dämon" mit Orter, eine große Reihe von Salonstücken, darunter zwölf kleine ze im Umfange einer Quarte, eine Ballade mit Orchester und Heft, enthaltend technische Cellostudien.

Albert Petersen, geb. am 23. Oktober 1856 in Lübeck, war, dem er bei Grützmacher studirt hatte, erster Cellist in Privatellen zu Dresden, Kreuznach und Kassel, erhielt dann Engagets nach Amerika und Pawlowsk bei Petersburg, und bekleidet zehn Jahren die Stellung des Solocellisten in Magdeburg, sodiejenige des Cellolehrers am dortigen Musikinstitut.

Karl Monhaupt, geb. am 9. März 1856 in Hamburg, ann seine Musikübungen mit dem Klavierspiel. Im fünfzehnten ensjahr entschied er sich für das Violoncell, auf welchem er die fangsgründe bei dem damaligen Cellisten des Centralhallenorches seiner Vaterstadt, Namens Katerbaum, erlernte. 1872 wandte ich nach Sondershausen, um unter Leitung seines Bruders Fritz [1]), cher zu jener Zeit als erster Cellist der fürstlich sondershausener pelle angehörte, das Studium fortzusetzen. Hier blieb er drei re, worauf er nach Dresden ging, um unter Grützmacher's Leig seine Ausbildung zu vollenden. Gegenwärtig ist er erster Viocellist der Musikgesellschaft und des Orchestervereins in Bern, soLehrer an der dortigen Musikschule.

Oskar Brückner, geb. am 2. Januar 1857 zu Erfurt, ert den ersten Cellounterricht vom Konzertmeister Herlitz in Ballent, nachdem er von seinem Vater für den Musikerberuf vorbereitet den war. Den wichtigsten Theil seiner Studien absolvirte er r bei Fr. Grützmacher in Dresden, wo er zugleich theoretischen erricht von Felix Dräseke erhielt.

Nach vollendeter Lehrzeit unternahm Brückner Konzertreisen in sland, Polen und Holland. Überall, wo er sich hören ließ, hatte

---

[1]) Derselbe ist jetzt angeblich Mitglied der königl. Theaterkapelle zu Kassel. varen keine Nachrichten über ihn zu erlangen.

er lohnende Erfolge zu verzeichnen. Neben seiner gewandten Te
wirkte er besonders durch seinen breiten, voluminösen Ton.
1882—84 war er als Solocellist am großherzogl. Hoftheater
Neustrelitz thätig. Beim Rücktritt von dieser Stellung erhielt er
Titel als Kammervirtuose. Seit 1886 ist er Solocellist am kön
Theater zu Wiesbaden. Zugleich ertheilt er den Violoncellun
richt am Wiesbadener Konservatorium.

Brückner's Amtsnachfolger in Neustrelitz, Otto Köhl
wurde am 21. Dezember 1861 zu Neuhaldensleben (Regbez. Me
burg) geboren, besuchte in Chemnitz die Schule und trat zur A
stung seiner Militärpflicht 1879 in das Leib-Grenadierregiment
Dresden. Dort blieb er bis 1882, um sich bei Grützmacher im
loncellspiel zu vervollkommnen, welches er vorher schon auf ei
Hand getrieben hatte. Im Januar 1883 wurde Köhler für die
pelle des Herzogs von Koburg-Gotha engagirt. Er versah diese S
lung zwei Jahre, während deren er unter Anleitung des Hofka
meisters Langert einen theoretischen Kursus durchmachte. 1
erhielt er den Ruf als Solocellist nach Neustrelitz. In diesem V
hältnis befindet er sich noch gegenwärtig.

Auch ein Deutsch-Amerikaner ist unter Grützmacher's Schüle
Emil Schenk, geb. zu Beginn der sechziger Jahre in Roch
(Nord-Amerika). 1879 wurde er von seinem Vater, einem Baden
der sich als Musiklehrer in der genannten amerikanischen Stadt
dergelassen hatte, nach Dresden geschickt, um dort unter Grütz
cher's Leitung seine Cellostudien zu vollenden. Er machte sch
Fortschritte und erregte bald die Aufmerksamkeit der Musikkreise D
dens in so hohem Grade, daß man ihn schon Ende desselben Ja
in der dortigen königl. Kapelle anstellte. Doch war dies Engagem
ein nur vorübergehendes, denn nachdem Schenk seinen Kursus
Grützmacher beendet hatte, kehrte er nach Amerika zurück. Bei
nem mehrmaligen öffentlichen Auftreten in New-York hatte er g
zende Erfolge. Der bekannte Dirigent der Philharmonischen Konz
daselbst, Theod. Thomas, ließ sich die günstige Gelegenheit n
entgehen, den hochbegabten jungen Künstler als Solocellisten für
Orchester zu gewinnen. Dadurch gelangte er zu immer allgemein

kennung und Beliebtheit. Aber diese Thätigkeit wurde ihm, da nas mit seinem Orchester öftere Reisen in den Unionsstaaten nahm, auf die Länge zu anstrengend, so daß er seinen Kontrakt und seitdem, von der Sympathie des Publikums getragen, als ständiger Künstler in New-York lebt, und nicht nur als Konzert-r, sondern auch als sehr gesuchter Lehrer wirkt.

Ein weiterer vortrefflicher Schüler Grützmacher's ist Hugo er, der Sohn jenes berühmten Geigers, welcher das Floren-Quartett begründete, leider aber schon in der Blüthe seiner e (1884) starb. Hugo Becker wurde am 13. Februar 1863 zu ßburg im Elsaß geboren und empfing mit dem Eintritt des sech-ebensjahres den ersten Unterricht auf dem Klavier und der Vio-on seinem Vater. Als er neun Jahre alt war, hörte er einen ncellisten in der Kirche spielen, und dies machte einen solchen ruck auf ihn, daß er sich für das Violoncell entschied. Nun über-ein Schüler Menter's, der Cellist Kündinger in Mannheim, n Becker's Eltern 1869 gezogen waren, seine Ausbildung. Mit ehn Jahren hatte er sich so weit entwickelt, daß ihm die zweite tenstelle im Mannheimer Hoftheater-Orchester offerirt wurde, r auch annahm. Nach dreiviertel Jahren gab er sie aber auf, ei Grützmacher einen Kursus durchzumachen, dessen Unterricht ben Monate genoß. Nach Hause zurückgekehrt, übernahm sein die weitere Leitung, indem er ihm Etüden und Konzertstücke er Violine vorspielte, was ihn in Betreff der Auffassung und des ags noch wesentlich förderte. Von großem Werth für die musi-künstlerische Richtung des jungen Mannes war der Um-, daß er im elterlichen Hause viel Kammermusik in bester Aus-ng hörte und sich selbst mitwirkend daran betheiligte. Im 1880 beschloß Jean Becker, mit seinem in Rede stehenden Hugo und dessen Geschwistern, Jeanne (Pianistin) und Hans ischist) Kunstreisen zu unternehmen, auf denen der siebzehn-je Cellovirtuose seine ersten Lorbeeren pflückte. Als das r'sche Familienquartett 1882 in London konzertirte, hatte B. Gelegenheit, viel mit Piatti zu verkehren, was nicht Einfluß auf sein Spiel blieb. Förderlich war ihm auch das

Studium der Deswert'schen Violoncellkonzerte unter Anleitung i
Autors.

Zwei Jahre hindurch, vom Oktober 1884 bis zum Herbst 18
bekleidete Becker das Amt des Solocellisten bei der Frankfurter O
Seitdem nahm er keine Stellung wieder an, um ganz frei über j
Zeit zu Konzertausflügen disponiren zu können. Sein Wohnort
aber Frankfurt am Main geblieben. Erwähnt sei noch, daß er
Titel eines großherzogl. badischen Kammervirtuosen hat.

Karl Lübbe, geb. am 11. Februar 1839 in Halberstadt,
gann seine musikalische Laufbahn als Mitglied der Regimentsm
in Magdeburg, wurde dann in die herzogl. bernburgische Kapell
Ballenstedt berufen und kam bei Vereinigung der anhaltischen
zogthümer nach Dessau. Da er sich sehr strebsam zeigte, gewä
der Herzog von Dessau ihm die Mittel, um sich unter Grützmach
Führerschaft noch zu vervollkommnen. Er erwarb sich große
wandtheit und Geschicklichkeit, neigte aber zu virtuosen Experimen
denen zu Liebe er mancherlei komponirte. Seine Cellosätze sind
veröffentlicht geblieben. Nach Drechsler's Pensionirung wurd
dessen Amtsnachfolger als erster Violoncellist der Dessauer
kapelle.

Lübbe starb im besten Mannesalter am 7. Januar 1888.
seine Stelle trat Hugo Jäger, geb. am 17. Mai 1848 in Wa
brunn. Derselbe genoß den Unterricht Popper's und Grützmache
wurde darauf Mitglied der Hofkapelle des Fürsten von Hohenzol
in Löwenberg und war dann nach Auflösung derselben in Ems,
tenburg und Braunschweig thätig. Seit 1874 gehört er der herz
Kapelle in Dessau an.

Aurel v. Czerwenka, geb. am 31. Dezember 1860 zu
ránsebes im ungarischen Comitat Szöreny, war zunächst Eleve
steiermärkischen Musikvereins in Graz. 1882 kam er nach Dre
und besuchte das dortige Konservatorium als Schüler Grützmache
unter dessen Leitung er hierauf noch privatim studirte. Nach vol
deter Ausbildung wirkte er eine Zeitlang als erster Cellist
Mannsfeld'schen Orchester zu Dresden mit und übernahm d
die Ämter des Solocellisten am Landestheater sowie des Lehrers

rmärkischen Musikverein in Graz. Seine Leistungen zeugen von künstlerischer Begabung und Durchbildung.

Es sind an dieser Stelle noch ein paar Schüler Grützmacher's rwähnen, über welche nur unvollständige Nachrichten vorliegen. ab kommt da der talentvolle Theodor Krumbholz in Betracht, her leider schon in jungen Jahren starb. Er war erster Violon= st der Stuttgarter Hofkapelle mit dem Titel eines königl. wür= ergischen Kammervirtuosen.

H. Ruhoff wurde nach vollendetem Studium erster Cellist am gl. Theater zu Pest, mußte aber seine Stellung eines Nerven= ns halber aufgeben, und lebt jetzt als Musiklehrer in Zürich, wo auptsächlich an dem Musikinstitut seines Bruders unterrichtet.

A. Heyn, geb. in Dresden, ist ausschließlich Grützmacher's ling. Nach seiner Lehrzeit war er zunächst im Orchester der deut= n Oper in Rotterdam thätig. Gegenwärtig wirkt er als erster oncellist der großherzogl. Kapelle zu Darmstadt.

In Betreff der Violoncellisten Smith und Rüdinger, welche bfalls Grützmacher's Schüler waren, sei auf die Mittheilungen die holländischen und dänischen Cellisten verwiesen.

Als ein dritter Schüler Drechsler's ist hier noch mit Auszeich= g Karl Schröder, geb. am 18. Dezember 1848 in Quedlin= , anzureihen. Derselbe war in seinen Cellostudien mit vierzehn ren schon so weit vorgeschritten, daß er in die fürstliche Kapelle Sondershausen aufgenommen werden konnte. Nachdem er sich l mit seinen Brüdern zu einem Streichquartett vereinigt hatte, hes sich durch seine Leistungen hervorthat, nahm er 1873 die ihm ebotene Stelle als erster Cellist in der Braunschweiger Kapelle Doch schon ein Jahr später folgte er dem an ihn ergangenen als erster Vertreter seines Instrumentes nach Leipzig, und leitete zugleich den Cellounterricht im dortigen Konservatorium. Leipzig ging Schröder 1881 als Hofkapellmeister nach Sonders= en. In dieser Stellung wirkte er fünf Jahre; dann übernahm e Direktion der deutschen Oper in Rotterdam. Von dort wurde 387 als Hofkapellmeister nach Berlin gezogen. Seit dem Herbst 3 ist er als Kapellmeister am Stadttheater zu Hamburg thätig.

Schröder veröffentlichte an Cellokompositionen: drei Konzer op. 32, 36 und 55; drei Konzertstücke, op. 38, 51 und 56; e Allegro di Sonatina, op. 13; Stücke im Volkston, op. 14; e Lied ohne Worte, op. 15, und ein Nocturno, op. 42. Außerdem g er eine Violoncellschule, op. 16; eine Schule der Tonleitern u Akkorde, op. 29; eine Schule des Trillers und Staccatos, op. 3 einen praktischen Lehrgang des Violoncellspiels, sowie eine größe Reihe Etüden und Übungsstücke heraus. Die letzteren tragen d Werkzahlen 22, 25, 35, 40, 44, 45, 46, 48 und 57. Auch O chester- und Konzertstudien, sowie fünf klassische Stücke edirte er.

Die der Dresdener Schule des Violoncellspiels eigene Kon nuität konnte sich in Wien nicht herausbilden, weil hier zu Begi unseres Jahrhunderts gleichzeitig mehrere Cellomeister thätig ware zwischen denen ein solcher Zusammenhang, wie dort, nicht stattfan Dafür aber genoß die österreichische Hauptstadt den schwerwiegend Vortheil eines durch die Heroen der Instrumentalmusik reich b fruchteten Musiklebens, welches auf alle Zweige der ausübend Tonkunst, und also auch speziell auf das Violoncellspiel belebend u fördernd einwirkte. Wenn nun auch dieser Einfluß nicht auf Wi allein beschränkt blieb, da die Werke jener genialen Männer nach ihr Veröffentlichung allmählig in immer weitere Kreise drangen, so zog doch die Wiener Musiker zunächst den Gewinn davon. Sie saßen der Quelle, und hatten daher Gelegenheit, die Schöpfungen der to angebenden Meister aus erster Hand kennen zu lernen und zu stud ren. Es sei nur an die Schuppanzigh'sche Kunstgenossenschaft erinne welche die Quartette Beethoven's einübte und aufführte, bevor sie ve öffentlicht wurden. Das Violoncell war dabei, namentlich zu En des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, dur Anton Kraft und weiterhin durch Joseph Linke vertreten. Für de ersteren komponirte Beethoven die Cellostimme des Tripelkonzert (op. 56). Auch die Sonaten op. 5, 69 und 102 des Meiste kommen hier als wichtige Werke der Violoncell-Literatur in Betrach

Anton Kraft, von Beethoven scherzweise „die alte Kraf genannt, wurde am 30. Dezember 1752 in dem böhmischen Städ chen Rokitzan geboren, und bezog nach vollendetem Schulbesuch d

ner Universität zum Studium der Rechtswissenschaft. Dort :th er indessen bald in das musikalische Treiben, und da er das loncellspiel schon im elterlichen Hause fleißig geübt, und bedeu- e Fertigkeit darin erlangt hatte, so wurde es ihm nicht schwer, :ellung in der kaiserl. Hofkapelle zu finden. Joseph Haydn, dem ls tüchtig empfohlen worden war, bestimmte ihn 1778 zum Über- in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. Als aber dieser Kunst- :n Ende September 1790 starb, löste sich die Kapelle auf, und it kehrte wieder nach Wien zurück, wo im Jahre 1793 mit Hin- :hung seiner Person das Schuppanzigh'sche Streichquartett ge- idet wurde, welches an jedem Freitag Vormittags im Hause des sten Lichnowsky musizirte. Seine eigentliche Thätigkeit hatte it jedoch bis 1795 in der Kapelle des Fürsten Grassalkowitz und erhin in derjenigen des Fürsten Lobkowitz. Am 28. August 1820) er in Wien.

Von den Kompositionen Kraft's wurden durch den Druck ver- itlicht: sechs Sonaten für Violoncell mit Baß, op. 1 und 2, konzertirende Duos für Violine und Violoncell, op. 3, ein :oncellkonzert mit Orchester, op. 4, zwei Duos für zwei Violon- , op. 5 und 6, und ein Divertissement mit Baß.

Unter Kraft's Schülern sind dessen Sohn Nikolaus, und Birn- zu erwähnen.

Heinrich August Birnbach, geb. 1782 zu Breslau, ging 2 nach Berlin und erlernte dort das Klavier- und Violoncellspiel. Jahr 1802 führte ihn nach Wien, wo er den Unterricht Kraft's ß und im Opernorchester angestellt wurde. Zwei Jahre später girte ihn der Fürst Lubomirski in Galizien für seine Kapelle. 5 kehrte er aber nach Wien zurück, und 1812 nahm er ein En- ment als erster Violoncellist am Pester Theater an. Von 1822 1824 hielt er sich wieder in Wien auf, beschäftigte sich eifrig mit :on einem gewissen Stauffer erfundenen „Chitarra col' arco", :b ein Konzert für dieselbe und spielte dasselbe auch in öffentlicher ammlung. Im Jahre 1825 endlich erhielt er eine Anstellung in Berliner Hofkapelle. Derselben scheint er bis zu seinem Tode hört zu haben.

Nikolaus Kraft, geb. zu Esterhaz in Ungarn am 14. D
zember 1778, begann die Musikübung in seinem vierten Jahr
einer großen, nach Art des Violoncells von ihm gehandhab
Bratsche. Nach zwei weiteren Jahren ließ er sich vor dem Fürs
Esterhazy mit einem Solostück hören, welches sein Vater zu dies
Zweck eigens für ihn geschrieben hatte. Mit acht Jahren be
er sich in Begleitung seines Vaters auf Reisen, und konzerti
beifällig in Wien, Preßburg, Dresden und Berlin. Nach sei
Heimkehr suchte der junge Kraft die Lücken seiner bis dahin v
nachlässigten wissenschaftlichen Bildung auszufüllen, worüber s
Jahre hingingen. Während dieser Zeit beschäftigte er sich mit sein
Instrument nur zur Erholung. 1796 trat er mit seinem Vater
die Lobkowitz'sche Kapelle. Dieser Fürst, welcher sich lebhaft für
Jüngling interessirte, und den Wunsch hegte, daß er sich noch we
in seiner Kunst ausbilden sollte, gewährte ihm die Mittel, bei Lo
Duport in Berlin einen Kursus durchzumachen. Dies geschah
Jahre 1801. Danach besuchte er Holland, um sich dort hören
lassen. Fürst Esterhazy verlangte indessen seine schleunige Heimke
so daß er die begonnene Kunstreise nicht weiter fortsetzen konn
Auf dem Heimweg trat er in Leipzig, Dresden und Prag auf, über
Enthusiasmus durch seine Leistungen erregend.

Nikolaus Kraft wurde im Jahre 1809 als Solocellist für
kaiserl. Oper engagirt, blieb aber dabei in seinem Verhältnis z
Fürsten Lobkowitz, welcher ihm eine lebenslängliche Rente unter
Bedingung offerirte, daß er sich ohne seine Erlaubnis nirg
anderswo hören lassen dürfe, als in seinem Palais. Indessen k
es nicht dazu, weil der Fürst vom Jahre 1811 ab in die ernstlich
Geldverlegenheiten gerieth, und überdies die freie Disposition ü
sein zerrüttetes Vermögen verlor. Kraft wurde aber dafür and
weitig entschädigt. Bei dem Wiener Fürstenkongreß des Jahres 18
nämlich, spielte er vor den in Wien versammelten gekrönten Häupte
und der König von Würtemberg fand so großes Gefallen an sei
Leistungen, daß er ihn zu seinem Kammervirtuosen ernannte.
siedelte nun nach Stuttgart über und unternahm von dort aus 18
eine Reise an den Rhein, die er bis nach Hamburg ausdehnte. H

ernte er Bernhard Romberg kennen, der ihm alle Anerkennung zu Theil werden ließ, und dies dadurch bekundete, daß er mit ihm, als r 1820 Stuttgart besuchte, öffentlich ein Doppelkonzert vortrug.

Im Jahre 1824 verwundete Kraft sich den Zeigefinger der chten Hand, wodurch er nach vergeblichen Heilversuchen genöthigt ar, in den Ruhestand zu treten. Er verzehrte seine Pension in Stuttgart, wo er auch (am 18. Mai 1853) starb.

An Kompositionen für sein Instrument lieferte Kraft vier Konzerte, neun Duos, von denen drei als Divertissements bezeichnet ind, eine Polonaise, einen Bolero, eine „Scène pastorale“, ein „Rondo à la chasse“, und zwei „Fantasien“, deren eine über Freischütz-Themen gesetzt ist. Auch Nikolaus Kraft hatte einen Sohn, mit Vornamen Friedrich, den er gleichfalls zu einem geschickten Cellisten heranbildete. Derselbe wurde am 12. Februar 1807 in Wien geboren, und gehörte als Kammermusikus der Stuttgarter Kapelle an. Sonst ist über ihn nichts weiter bekannt geworden.

Neben Anton Kraft, dem Großvater Friedrich's, war eine Reihe von Jahren als ausgezeichneter Quartettspieler der schon genannte Violoncellist Joseph Linke in Wien thätig. Er wurde am 8. Juni 1783 in dem schlesischen Orte Trachenberg geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und setzte nach dessen Tode seine Übungen bei einem gewissen Oswald fort. Im zwölften Lebensjahre kam er zu den Breslauer Dominikanern; dort waren seine Lehrer im Cellospiel Lose und Flemming; in der Theorie unterrichtete ihn der Organist Hanisch. Lose war Mitglied des Theaterorchesters, und als er aus diesem ausschied, trat Linke an seine Stelle. Doch blieb er in derselben nur bis 1808, da er sich dann nach Wien wandte. Hier wurde er alsbald von Schuppanzigh für das gräflich Rasoumowskysche Hausquartett gewonnen, welches bis zum Jahre 1816 bestand. Nach Auflösung dieses Vereins wurde Linke von der gräflich Erdödischen Familie nach Kroatien gezogen. Doch schon zwei Jahre später erschien er wieder in der Donaustadt, um als Solocellist beim Theater an der Wien mitzuwirken. Dreizehn Jahre später erhielt er in gleicher Eigenschaft Anstellung an der kaiserl. Hofoper. Sein Tod erfolgte am 26. März 1837.

Linke's gedruckte Cellokompositionen bestehen in einem Konze drei Heften Variationen, einer Polonaise, einem „Rondoletto", u in „Capricen" über Rossini'sche Themen.

Während der alte Kraft und Linke, welchen Beethoven glei falls hochschätzte, in Wien vorzugsweise den gediegenen artistisch Standpunkt vertraten, repräsentirte dort

Joseph Merk hauptsächlich die virtuose Seite des Violonce spiels. Dieser Künstler, geb. am 18. Januar 1795 zu Wien, w cher ursprünglich Geiger werden sollte und auf der Violine bereits jungen Jahren weit vorgeschritten war, hatte das Mißgeschick, v einem Hunde so sehr gebissen zu werden, daß er den linken Arm, au nach der Heilung, nicht mehr in die für das Violinspiel erforderli Lage zu bringen vermochte. Er griff daher zum Violoncell, auf w chem er von Philipp Schindlöcker [1]) unterrichtet wurde. Unter t Leitung desselben machte Merk so schnelle Fortschritte, daß er sch nach Ablauf eines Jahres bei einem ungarischen Magnaten (Quartettspieler engagirt wurde. Er blieb in dieser Stellung zu Jahre, worauf er die österreichischen Länder bereiste, um sich in w teren Kreisen bekannt zu machen. 1816 fand er Anstellung als erst Violoncellist der Hofoper zu Wien. Drei Jahre später trat er in t kaiserl. Kapelle und 1821 wurde ihm am Wiener Konservatorium welches weiterhin in Betreff des Instrumentenspiels Wichtigkeit langte, die Lehrthätigkeit für das Violoncell übertragen. Letzter Amt versah er bis 1848. 1834 ernannte ihn der Kaiser zu seine Kammervirtuosen. Bald darauf unternahm er eine ausgedehnte Kunstreise, besuchte Prag, Dresden, Leipzig, Braunschweig, Ha nover, Hamburg und begab sich von letzterer Stadt nach London.

In Wien erfreute sich Merk großer Beliebtheit. Er war, berichtet E. Hanslick in seiner Geschichte der Wiener Konzertwe (S. 245), als „fleißiger Concertgeber unermüdlich und stets von t Sympathie des Publikums getragen. Er concertirte häufig gemei sam mit Mayseder, spielte mit Vorliebe dessen Compositionen u konnte füglich der Mayseder des Violoncells heißen ...... M

1) S. dens. S. 77 d. Bl.

rtte auch als Cellist in Böhm's Quartettproduktionen. Als Vir-
ose hatte er bald sowohl Linke als Friedrich Wranitzky überflügelt.
tzterer (ein Sohn des Violinisten und Kapellmeisters Anton Wra-
tzky) nahm unter den Wiener Cellisten jener Epoche gleichfalls eine
achtete Stellung ein und spielte gegen die zwanziger Jahre häufig
uos mit seinem Bruder, dem Geiger Anton W., in Concerten."

Merk starb in Wien am 16. Juli 1852. Von seinen Violon-
llsätzen wurden gedruckt: 1 Konzert, 1 Konzertino, 1 Adagio und
ndo, 1 Polonaise, 4 Hefte Variationen, „Vingt Exercises"
p. 11) und sechs Etüden (op. 20). Ehedem wurden diese Kom-
sitionen viel gespielt, doch sind sie im Laufe der Zeit allmählich
s der Mode gekommen, wie die meisten anderen Cellosachen jener
riode.

Unter Merk's zahlreichen Schülern sind die namhaftesten:
öhm, Träg, Marx und der Holländer Franco-Mendès.

Karl Leopold Böhm, geb. am 4. November 1806 zu Wien,
noß den Unterricht Merk's im dortigen Konservatorium. Nach-
nander war er dann Orchestermitglied des Josephstädtischen
heaters und des Theaters a. d. Wien. Im September des Jahres
824 ging er nach Donaueschingen, wohin er als Kapellist des Für-
n von Fürstenberg berufen war. Von dort unternahm er erfolg-
iche Kunstreisen nach der Schweiz und Deutschland. Als im August
849 die Donaueschinger Kapelle aufgelöst wurde, begab er sich nach
raßburg und trat in das Theaterorchester, unternahm auch einen
nzertausflug nach Vichy. Zu Anfang 1851 berief der kunstliebende
ürst von Fürstenberg wieder einige Mitglieder seiner früheren Ka-
lle, um sich eine kleine Kammermusik einzurichten. Unter denselben
and sich auch Böhm, der nun seine Künstlerlaufbahn in Donaue-
ingen beschloß. Von seinen Cellokompositionen veröffentlichte er
1 Konzert, Duos, Fantasien, Variationen, Polonaisen und andere
leinere Stücke.

Anton Träg, ein Sohn des Wiener Tonsetzers Andreas
äg, wurde 1818 zu Schwechat bei Wien geboren, begann mit dem
usikunterricht im sechsten Jahr und besuchte weiterhin als Schüler
erk's das Wiener Konservatorium. Am 28. Februar 1815 wurde

er für das Prager Konservatorium als Lehrer des Cellospiels engagi[rt.] Zehn Jahre später gab er aber diese Stellung wieder auf und keh[rte] nach Wien zurück, wo er am 7. Juli 1860 starb. Mit besonder[er] Vorliebe widmete Träg sich der klassischen Musik. Reichliche G[e]legenheit, sich darin zu bethätigen, wurde ihm im Clam'schen Pala[is] zu Theil.

Von seinen Schülern zeichnete sich Heinrich Röver aus, d[er] am 27. Mai 1827 zu Wien geboren wurde. Röver gehört zu de[n]jenigen Violoncellisten, welche anfangs Violinspieler waren. E[rst] mit achtzehn Jahren entschied er sich für das Violoncell. Fétis s[agt] von ihm, er sei um 1863 der geschickteste Vertreter seines Instr[u]mentes in Wien gewesen. Von seinen Kompositionen sind anzufü[h]ren: Idylle, op. 1, Mazurka, op. 8 und „Sérénade du Savoyard" op. 11. Röver starb 1876.

Joseph M. Marx, geb. 1792 zu Würzburg, wo er a[uch] seine musikalische Ausbildung erhielt, begann seine künstlerische La[uf]bahn als Mitglied des Theaterorchesters in Frankfurt a. Main, vo[n] wo er nach Wien ging, um dort unter Merk zu studiren. Weiterh[in] wirkte er in der Stuttgarter Kapelle, bis er als erster Violoncell[ist] nach Karlsruhe berufen wurde. Zuletzt fungirte er hier als Mu[sik]direktor. In dieser Stellung starb er am 11. November 18[..]. Seine Tochter Pauline machte in den dreißiger und vierziger Jahr[en] Aufsehen als Bühnensängerin.

Über Franco-Mendès s. die Cellospieler Hollands.

Zu den besten Wiener Violoncellisten um die Mitte unse[res] Jahrhunderts gehörte Karl Schlesinger, geb. am 19. Aug[ust] 1813. Ursprünglich war die Violine sein Instrument. Nach d[...] Jahren widmete er sich aber dem Violoncell. Wer sein Lehrer a[uf] demselben war, ist nicht bekannt. 1838 wurde er als Solocellist [an] das Pester Nationaltheater berufen. Diese Stellung gab er 18[..] auf, da sich für ihn Gelegenheit fand, in gleicher Eigenschaft bei[m] kaiserl. Opernorchester in Wien anzukommen. 1862 wurde ihm au[ch] das Amt des Cellolehrers am dortigen Konservatorium übertragen.

Bemerkenswerthe Schüler Schlesinger's sind: Udel, Sulz[er], Hummer und Hegyesi.

Karl Udel, geb. am 6. Februar 1844 zu Warasdin in tien, wurde schon frühzeitig von seinem Vater, welcher Kapell= er war, zur Musik angeleitet, und ging im September 1859 Besuch des Konservatoriums nach Wien. Zunächst beschäftigte ch hier unter Leitung des Professors Karl Heißler mit dem nspiel. Nach Jahresfrist ging er aber zum Violoncell über und ; fünf Jahre hindurch den Unterricht Schlesinger's. 1867 über= ı er bei der Oper in Pest die Cellistenstelle am ersten Pult; ein später kehrte er aber wieder nach Wien zurück und wurde dort für das Orchester des neuen Opernhauses engagirt. Nach und rückte er in seiner Stellung auf und im Mai 1876 trat er im :rvatorium als stellvertretender Lehrer für Röver ein, dessen che Obliegenheiten dann Hilpert für ein Jahr versah. Nach dem ritt dieses Künstlers wählte man wieder Udel zum Ersatz= :. 1878 wurde der Cellounterricht am Konservatorium zwischen und Hummer getheilt, welcher inzwischen zum ersten Solo= en der kaiserl. Hofkapelle ernannt worden war. Hummer erhielt :ei oberen und Udel die drei unteren Klassen. Nach dreijähriger gkeit erlangte letzterer den Professortitel. Eines Handleidens : mußte Udel seine Stellung als Mitglied des Operntheaters ben, wie er denn auch seitdem nicht mehr öffentlich spielt. Er un gänzlich dem pädagogischen Beruf.

Joseph Sulzer, geb. am 11. Februar 1850 zu Wien, ab= te 1869 das dortige Konservatorium als einer der besten :er Schlesinger's, und wurde hierauf als Solocellist für die iische Oper und als Lehrer am Konservatorium in Bukarest en= :. Dort blieb er vier Jahre. 1875 erhielt Sulzer Anstellung rchester des Wiener Hofoperntheaters. Kränklichkeit, die er ırch Überanstrengung zugezogen, zwang ihn aber, sich nach drei n von der Thätigkeit im Orchester zurückzuziehen. Wieder ge= arbeitete er an seiner Vervollkommnung weiter, wobei ihm :eundschaftliche Rath Popper's zu Statten kam, und 1880 er als Solospieler an die kaiserl. Hofoper berufen. Da= konzertirte und unterrichtete er. Dem Hellmesberger'schen tett gehörte er von 1882 bis 1885 an. Sulzer gab mehrere

Kompositionen und Bearbeitungen für Violoncell bei Breitkopf u
Härtel, D. Rahter und Cranz heraus.

Reinhold Hummer, geb. am 7. Oktober 1855 zu
a. d. Donau, begann seine Laufbahn in Wien, wo er erzo
wurde, frühzeitig mit dem Violinspiel, welches er sechs Ja
hindurch sehr eifrig betrieb. Dann erwachte in ihm der lebh
Wunsch, das Violoncell zu erlernen. Sofort begann er das Studi
dieses Instrumentes auf dem Wiener Konservatorium unter Sc
singer's Führerschaft. Als Schlesinger gestorben war, wu
H. Röver Hummer's Lehrer. Im Ganzen besuchte er das Konser
torium vier Jahre. Seine Fortschritte waren so rapid, daß er sei
Mitschülern durch einstimmige Zuerkennung des ersten Preises v
gezogen wurde. Nachdem er die Kunstanstalt, welcher er seine A
bildung verdankte, verlassen hatte, erhielt er sogleich eine Anstell
im Opernorchester, dem er seit dem 1. Januar 1873 angehört.
Jahre später wurde er als Lehrer an das Konservatorium, und 1
als erster Solocellist in die k. k. Hofkapelle berufen. Auch erhiel
den Professortitel. Außer seiner amtlichen Thätigkeit wirkte der
beliebte Künstler sowohl in Wien wie auch auswärts als Kon
und Quartettspieler.

In Betreff Hegyesi's ist auf die ungarischen Violoncellisten
verweisen.

Als ein älterer Zögling des Wiener Konservatoriums (1
bis 1839) ist noch Joseph Huber, geb. gegen 1816 in Wien,
erwähnen. Derselbe ließ sich nach Fétis' Angabe während der Ja
1836 und 37 in den Konservatoriums-Konzerten hören. Von sei
Violoncellkompositionen erschienen mehrere in Wien.

Eine Reihe trefflicher deutscher Cellisten ging aus dem
Jahre 1811 eröffneten Prager Konservatorium hervor. An demsel
war von 1822 ab als Violoncelllehrer Johann Nepom
Hüttner thätig, welcher am 1. Januar 1793 geboren wu
Seine Studien machte er bei J. Zimmermann. Nach Absolvir
derselben wirkte Hüttner zunächst im Orchester des Pester Thea

Zwei Jahre später ging er nach Lemberg. Von dort aus unter=
n er 1820 eine Kunstreise in Polen und Rußland, worauf er
Prager Konservatorium berufen wurde. Zugleich übertrug
ihm die Stelle des ersten Cellisten am dortigen Theater. Sein
l zeichnete sich durch bedeutende Gewandtheit und delikaten Ton
Im Adagio war sein Vortrag seelenvoll. Besonders geschätzt
e Hüttner als Quartettspieler.

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Hüttner in seinem Schüler
nz Hegenbarth, geb. am 10. Mai 1818 zu Gersdorf in
men. Am 1. Mai 1831 trat er ins Prager Konservatorium
besuchte dasselbe bis zum 16. Mai 1837. Die Mittel zu seiner
lerischen Ausbildung gewährte ihm der Fürst Kinsky. Im Mai
wurde Hegenbarth das Lehramt am Konservatorium zu Prag
tragen, welches bis dahin von Moritz Wagner, dem Amtsnach=
r Goltermann's [1]) verwaltet worden war. Er widmete sich dem=
n bis zu seinem am 20. Dezember 1887 erfolgten Tode.

Außer mehreren Kompositionen schrieb Hegenbarth auch eine
oncellschule, doch ist nichts von alledem veröffentlicht. Unter
n Zöglingen zeichneten sich aus: Lang, Grünfeld und Wihan.

Anton Lang, geb. am 10. November 1850 in Karlsbad,
vom zehnten Jahre an Klavier= und Violinspiel, entschied sich
mit dreizehn Jahren für das Violoncell. 1865 wurde er Hegen=
h's Schüler im Prager Konservatorium. Nachdem die Lehrzeit
ber war, wirkte Lang als Solospieler in verschiedenen Konzert=
stern mit. Seit 1877 gehört er der großherzogl. Kapelle in
verin als erster Cellist mit dem Titel eines Kammervirtuosen an.

Heinrich Grünfeld, geb. am 21. April 1855 in Prag,
hte das dortige Konservatorium, und genoß auf demselben
nbarth's Unterricht. 1873 wurde er Solocellist an der komischen
r in Wien. Diese Stellung bekleidete er zwei Jahre. 1876
dte er sich nach Berlin. Dort ist er als Lehrer seines Instru=
tes thätig. Von Zeit zu Zeit unternahm er mit seinem Bruder
ed erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland, Rußland und

---

[1]) S. dens. S. 136 d. Bl.

Österreich. Überall fand sein schöner Ton und sein geschmackvoll Vortrag Anerkennung. 1887 erhielt er den Titel als königl. preuß scher Hofsolist.

Hans Wihan, geb. am 5. Juni 1855 zu Politz in Böhme ist gleichfalls Zögling des Prager Konservatoriums, welches er vo 1868 bis 1873 besuchte. Nach Absolvirung desselben studirte er no zeitweilig unter Davidow's Leitung. Seine vorzüglichen Leistung verschafften ihm die Stellung eines ersten Solocellisten in d Münchener Hofkapelle, die er acht Jahre mit Ehren versah. I Frühjahr 1888 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Hegenbar zum Professor des Violoncellspiels am Prager Konservatoriu ernannt.

Ferner ist als Schüler Hüttner's Selmar Bagge, geb. a 30. Juni 1823 in Koburg[1]), zu nennen. Er erhielt seine künstl rische Ausbildung vom Jahre 1837 ab im Prager Konservatoriu und wurde 1853, nachdem er noch einen Kompositionskursus b Simon Sechter durchgemacht, Lehrer der Theorie am Wiener Konse vatorium. Aus dieser Stellung schied er im Jahre 1855 aus, u war von da ab hauptsächlich literarisch thätig, bis er 1868 na Basel als Direktor der dortigen Musikschule berufen wurde.

Unter Hüttner's Zöglingen befindet sich auch ein kunstgeübt Dilettant. Es ist Joseph Edler von Portheim, geb. am 6. Janu 1817 zu Prag. Derselbe hat sich lange Jahre um das Musikleb seiner Vaterstadt durch die eifrige Pflege der Kammermusik nicht n in seinem gastfreien, von einheimischen und auswärtigen Künstle vielbesuchten Hause, sondern auch außerhalb desselben verdient g macht. Seit Gründung des Prager Kammermusikvereins (187 steht er an der Spitze dieses Unternehmens, dem er unablässig sei Fürsorge widmet.

Drei weitere, an dieser Stelle noch zu berücksichtigende Schül des Prager Konservatoriums sind: Ebert, Cabisius und Po per. Sie genossen sämmtlich den Cellounterricht Joh. Augu

1) Fétis giebt irrthümlich an, daß Bagge gegen 1815 in Böhmen gebor wurde.

. Goltermann's[1]), welcher von 1850—1862 als Nach-
r Träg's Lehrer an der genannten Kunstanstalt war. (S. 136 d. Bl.)

Ludwig Ebert, geb. am 13. April 1834 zu Schloß Kladrau
Böhmen, begann frühzeitig im Hause seines Vaters, welcher
l. Windischgrätz'scher Rentmeister war, seine Musikübungen,
wurde 1846 nach Prag zum Besuch des dortigen Konserva-
ums geschickt. Anfänglich genoß er den Unterricht Träg's. Als
r aber nach Wien ging, studirte Ebert noch zwei Jahre unter
ermann's Leitung. Vom Herbst 1852 bis Ostern 1854 war
nn Cellist an der Oper in Temesvar, worauf er als erster Ver-
r seines Instrumentes für die Oldenburger Hofkapelle engagirt
e, in der er bis zum Jahre 1874 wirkte. Vom Großherzog
h Verleihung des Konzertmeistertitels ausgezeichnet, folgte Ebert
mselben Jahr noch dem an ihn ergangenen Ruf als erster Cellist
ölner Gürzenich-Orchesters und als Lehrer des Konservatoriums
rheinischen Metropole. In dieser Stellung blieb er bis zum
pril 1888. Gegenwärtig lebt Ebert in Wiesbaden, wo er sich
Lehrthätigkeit widmet. An Kompositionen veröffentlichte er
r Stücke" für Violoncell und Klavier in Form einer Sonate
3) und drei Charakterstücke (op. 7).

Julius Cabisius, geb. am 15. Oktober 1841 zu Halle an
Saale, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Während
Jahre 1855—61 studirte er unter Goltermann auf dem Prager
ervatorium. Hierauf war er Mitglied der Hofkapellen zu
nberg und Meiningen. Von letzterem Orte wurde er 1877 als
r Violoncellist in die königl. Kapelle zu Stuttgart berufen.

David Popper, geb. am 18. Juni 1845 oder 1846 in Prag,
rb sich, nachdem er das Konservatorium seiner Vaterstadt absol-
hatte, auf seinen Kunstreisen, die im Jahre 1863 ihren Anfang
en, bald einen bedeutenden Ruf als vorzüglicher, virtuosisch
eter Solospieler. Sehr gefeiert wurde er 1865 auf dem Karls-

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem später zu erwähnenden Georg Eduard
rmann.

ruher Musikfest, und 1867 in Wien, wo er von 1868 an als erſ Cellist bei der kaiserlichen Oper engagirt wurde. 1873 gab er di Position auf, um mit seiner Gattin, der berühmten Klaviervirtuo Sophie Menter, Konzerttouren zu unternehmen, die ihn n Deutschland, Frankreich, England und Rußland führten. Gege wärtig ist er Lehrer am Konservatorium zu Pest. Popper's Sp zeichnet sich durch höchst saubere und äußerst gewandte Technik, so durch feinsinnige und graziöse Vortragsweise aus. An Cellokomp sitionen veröffentlichte er zwei Konzerte (op. 8 und 24), zu Suitenwerke (op. 16 und 50), sowie eine ansehliche Reihe v kleineren Salonstücken, die sich großer Beliebtheit bei den Cellist erfreuen.

In Berlin fand, wie wir sahen, eine Beeinflussung von Seit Frankreichs durch die Gebrüder Duport[1]) statt. Doch wurde di selbe infolge der politischen Ereignisse der Jahre 1806 und 180 unter denen Preußen so sehr zu leiden hatte, wieder nahezu gänzli paralysirt, zumal Louis Duport bei Ausbruch des von Napole Bonaparte heraufbeschworenen Krieges (1806) nach Frankreich z rückkehrte, und sein älterer Bruder, welcher sich bei seinem vorg rückten Alter ohnehin nicht mehr viel mit dem Cellospiel befaßt hab dürfte, zu derselben Zeit in den Ruhestand trat. Dennoch ist möglich, und sogar wahrscheinlich, daß der Violoncellist

Johann Friedrich Kelz, geboren am 11. April 1786 Berlin, wenn auch nicht gerade seiner regelmäßigen Lehre, so de seiner gelegentlichen Berathung theilhaftig wurde[2]).

Die ersten Lehrjahre brachte Kelz beim Stadtmusikus Fuchs z

---

1) Auch die beiden Mara (Vater und Sohn) hatten Bedeutung für d Violoncellspiel in Berlin, doch nicht so große, wie die Gebrüder Duport. Üb den älteren und jüngeren Mara ist das Erforderliche bei Besprechung der bö mischen Violoncellisten mitgetheilt.

2) Fétis bestreitet dies, indem er sagt: „Die deutschen Biographen K behaupten, er (Kelz) sei von Duport berathen worden, aber dies ist ein Irrthu denn zu dieser Zeit (um 1811) war Duport nicht mehr in Berlin." Dies kön nur auf Louis D. bezogen werden, denn sein Bruder blieb bis zum Tode Preußens Hauptstadt.

er dessen Anleitung er sich mit beinahe allen Tonwerkzeugen be-
ftigte, von denen ihn am Meisten das Violoncell anzog. Auf
em Instrument förderte ihn weiterhin sein Onkel Ad. Friedrich
lke, welcher selbst ein nicht übler Cellist war. Derselbe sorgte
) für sein Unterkommen in der Kapelle des Prinzen Friedrich
zust von Braunschweig-Öls, der er von 1801 ab vier Jahre
durch angehörte. Als dieser Fürst 1805 gestorben war, kehrte
z nach Berlin zurück, und wurde 1811 zum königl. Kammer-
siker ernannt. 1857 trat er in den Ruhestand, und im Januar
52 starb er. Als Lehrer seines Instrumentes soll er sehr gesucht
esen sein. Seine Kompositionen, deren Zahl sich angeblich auf
gefähr dreihundert beläuft, sind oberflächlicher Art, und längst der
rgessenheit anheimgefallen.

Ungleich bedeutender als Kelz war im Violoncellspiel Moritz
inz, welcher im Jahre 1804 zu Mainz geboren wurde, und die
fangsgründe der Musik bei seinem Vater erlernte. Im Violoncell-
el förderte ihn weiterhin der böhmische Cellist Johann Stiastny,
sich damals in Frankfurt a. M. aufhielt. Dann wirkte Ganz
Mainzer Orchester mit, bis er 1826 als erster Violoncellist in
Berliner Kapelle berufen wurde. Während seiner dortigen
ftlerischen Thätigkeit unternahm er in den Jahren 1833 und
37 Kunstreisen nach Paris und London. In Anerkennung seiner
stungen erhielt er vom König von Preußen den Konzertmeister-
l. Sein Spiel, welches von gediegener Durchbildung zeugte,
r künstlerisch abgerundet, und machte einen in jeder Beziehung
theilhaften Eindruck, ohne doch zu elektrisiren. Er starb am
. Januar 1868. Seine Kompositionen sind anspruchslos und be-
hen in Konzerten, Duetten und Variationen.

Unter den von Ganz ausgebildeten Schülern sind die bemerkens-
rthesten: Rietz, Lotze, Giese und Klietz.

Julius Rietz, geboren am 28. Dezember 1812 zu Berlin,
te außer Ganz auch Bernhard Romberg für eine kurze Zeit zum
rer, und entwickelte sich so rasch, daß er schon als sechzehnjähriger
ngling in das Orchester des Königsstädtischen Theaters seiner
terstadt eingereiht wurde. Sechs Jahre später wandte er sich nach

Düsseldorf, wirkte an dem dortigen, von Immermann geleitete Theater neben Mendelssohn als zweiter Dirigent, übernahm b dessen Rücktritt vom Theater die alleinige Leitung der Oper, un wurde 1836, als Mendelssohn dem Ruf nach Leipzig folgte, au städtischer Musikdirektor. Dieses Amt bekleidete er bis 1847, i welchem Jahre er nach Leipzig übersiedelte, um als Kapellmeister a dortigen Theater zu wirken. In Leipzig wuchs seine Thätigkeit, d er nicht allein die Direktion der Singakademie, sondern 1848 au die Leitung der Gewandhauskonzerte und den Kompositionsunterric am Konservatorium übernahm, so sehr an, daß er sich genöthigt sa das Cellospiel mehr und mehr zu vernachlässigen. Zwar betheiligt sich Rietz während des Jahres 1849 noch mitwirkend an einzelne der regelmäßigen Abonnements-Quartette des Gewandhauses, do trat er als Solospieler nicht mehr auf. In Dresden, wohin Rie 1860 als Hofkapellmeister ging, stellte er das Cellospiel fast gän lich ein. Nur in Privatkreisen ließ er noch dann und wann sei Instrument erklingen, da seine Zeit durch die amtliche Thätigkeit, s wie durch die ihm übertragene Leitung des Dresdener Konserva toriums, und durch die redaktionelle Thätigkeit bei den von Breitko und Härtel veranstalteten Gesammtausgaben der Werke unsere klassischen Tonmeister vollauf in Anspruch genommen war. Inmitte seiner vielseitigen künstlerischen Thätigkeit rief ihn am 12. Septembe 1877 der Tod ab.

Rietz' Violoncellspiel war von tüchtiger, einfach würdiger Art und bewegte sich durchaus innerhalb der Grenzen des gediegene Musikerthums. Seine Cellokompositionen bestehen in zwei Konzerte und einer Fantasie mit Orchesterbegleitung. Letztere trug er a 15. Februar 1844 im Gewandhauskonzert zu Leipzig vor.

Wilhelm Lotze, geb. am 17. Januar 1817 zu Berlin, er lernte die Anfangsgründe des Cellospiels beim königl. Kammer musikus Töpfer († 1865), und hatte dann noch Ganz zum Lehrer 1837 erhielt er die Anstellung in der königl. Kapelle seiner Vater stadt, und von 1838—1852 gehörte er zu dem vortrefflichen Zimmer mann'schen Streichquartett. Lotze wurde 1872 pensionirt.

Joseph Giese, geb. am 24. November 1821 in Koblen

Rhein, unternahm, nachdem er den Ganz'schen Unterricht längere genossen, Kunstreisen durch Frankreich und die Schweiz, und sich dann in Haag nieder, wo er Lehrer an der königl. Musik-e und erster Violoncellist am französischen Theater wurde. Er ahlreiche Schüler gebildet. Unter diesen sei nur sein Sohn Fritz Giese genannt, welcher am 2. Januar 1859 in Haag ren wurde. Mit zehn Jahren war er so weit, daß er das zweite ert von Romberg öffentlich spielen konnte. Seine Studien ndete er bei Grützmacher in Dresden und bei Jacquard in Paris. dem er eine Kunstreise durch Schweden und Dänemark gemacht , war er ein Jahr Solist bei dem Amsterdamer Park-Orchester trat dann als Mitglied in den Mendelssohn-Quintett-Klub von on ein. Als Hauptstütze dieses Vereins war er längere Zeit bei jährlichen Kunstreisen betheiligt, die derselbe in Nordamerika und ralien unternahm. Gegenwärtig lebt er als Solist in Boston.

Der vierte von den oben erwähnten Ganz'schen Schülern, gnus Klietz, geb. am 29. April 1828 zu Altenkirchen auf der l Rügen, begann seine Musikerlaufbahn mit vierzehn Jahren Lehrling bei dem Greifswalder Stadtmusikdirektor Abel. Nach hrigem Unterricht auf der Violine und verschiedenen Holz-Blas-umenten wurde er zur Erlernung des Violoncells bestimmt, es er zu seinem Hauptinstrument erwählte. 1848 ging er Berlin zum Konzertmeister Ganz, studirte unter dessen Leitung Jahr hindurch, und wählte darauf Hamburg zu seinem ständigen nthaltsorte. 1850 wurde er, als Nachfolger Joh. Aug. Jul. ermann's, am Stadttheater als erster Cellist angestellt. In Position blieb er 17 Jahre, zugleich Unterricht ertheilend. n trat er in das Philharmonische Orchester ein, und wurde egründer des noch gegenwärtig in Hamburg bestehenden Quar-reins.

Nächstdem ist als ein bemerkenswerther Berliner Violoncellist ius Stahlknecht, geb. 17. März 1817 in Posen, zu er-en. Als seine Lehrer werden Drews und Wranitzki genannt. Unterrichtsmethode muß gut gewesen sein, denn schon mit ahren (1838) war Stahlknecht so weit ausgebildet, daß er in

die königl. Kapelle zu Berlin aufgenommen wurde. Er unterna weiterhin in Gesellschaft seines Bruders Adolph, welcher ein res tabler Violinspieler war, einige Konzertreisen, und gab mit demsell unter Hinzuziehung des Pianisten Karl Albert Löschhorn von 18 oder 1846 ab längere Jahre hindurch Triosoiréen, die sich gro Beliebtheit beim Berliner Publikum erfreuten. Nach Leopold Ga Tode rückte er mit dem Titel „Konzertmeister" in dessen Stelle e 1881 wurde er pensionirt. Zum Amtsnachfolger hatte er den Cel virtuosen Louis Lübeck. An Violoncellkompositionen veröffentlic er: zwei Konzerte und außerdem einige kleinere Sätze, wie z. Divertissements (op. 3), eine Fantasie (op. 6), drei Stücke Klavier (op. 8) und eine „Serenade espagnole" (op. 11).

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Stahlknecht in Albe Rüdel, welcher am 29. Februar 1840 zu Wittstock (Kreis O priegnitz) geboren wurde, wo sein Vater Stadtmusikdirektor wa Während der Jahre 1859—1867 machte er seine Studien in Ber bei Stahlknecht. Am 1. Juni 1867 wurde er als königl. Kamm musikus angestellt, und im Jahre 1880 zum Solocellist der köni Kapelle ernannt. Öfters genoß Rüdel von da ab die Ehre, zur Mi wirkung in den Hofkonzerten herangezogen zu werden. Kaiser Wi helm I. liebte sein Spiel und gab ihm dies wiederholt durch huldvo Ansprachen zu erkennen. Als Kompositionen Rüdel's für Violon sind zu verzeichnen: Romanze (B-dur), Elegie (D-moll), Intr duktion, Andante et Tempo di Valse, vier Fantasiestücke als Konze satz, und viele kleine Salonstücke für Schüler. Alle diese Erzeugni haben Klavierbegleitung.

Einen erneuten Aufschwung erhielt das Violoncellspiel in Ber durch die am 1. Oktober 1869 erfolgte Eröffnung der un Joachim's Leitung stehenden Abtheilung der königl. Hochschule „f ausübende Tonkunst". Anfangs ertheilte der belgische Cellovirtu Jules Deswert den betreffenden Unterricht an dem genann Institut. Ihm folgte von 1873—1876 Wilhelm Müller dieser Funktion. Beide Männer waren aber zu kurze Zeit an Kunstanstalt thätig, um bedeutende Resultate zu Wege zu brin Dies wurde erst durch die Anstellung Hausmann's erreicht, wel

dem Jahre 1876 als Lehrer des Violoncellspiels an der Berliner
schule wirkt.

Robert Hausmann, geb. am 13. August 1852 zu Rott=
rode am Harz, besuchte das Gymnasium in Braunschweig, und
ß daselbst von 1861—1867 zugleich den Violoncellunterricht
dor Müller's, der ihn ungemein förderte. Hierauf wurde er
e der Berliner Hochschule für Musik, und setzte in derselben
r Leitung von Wilhelm Müller, dem Neffen des eben erwähnten
unschweiger Meisters, sein Studium etwa zwei Jahre hindurch
er fort. Schließlich ging er zu Piatti, und machte bei diesem
ondon und später auf seinem Landsitz zu Cadenabbia am Comer=
noch einen Kursus durch.

Kurz darauf nahm Hausmann ein Engagement beim Grafen
berg in Schlesien als Cellist des von demselben gebildeten
eichquartetts an, nach dessen Auflösung er 1876 zum zweiten
er des Cellospiels an der Berliner Hochschule für Musik ernannt
te; drei Jahre später rückte er zum ordentlichen Lehrer auf, und
von da ab das alleinige Lehramt in seinem Fache aus. 1884
elt er in Anerkennung seiner verdienstlichen Wirksamkeit den
fessortitel.

Hausmann gehört gegenwärtig zu den vorzüglichsten Repräsen=
en seines Instrumentes. Er ist aber nicht allein ein ausgezeich=
r Solo=, sondern auch ein musterhafter Quartettspieler, was
n daraus hervorgeht, daß Jos. Joachim ihn zu seinem ständigen
artettgenossen erwählt hat.

Von Hausmann's bis jetzt herangebildeten Schülern haben sich
esonderer Weise hervorgethan: Roth, Dechert, Prill, Koch und
mann.

Philipp Roth, geb. am 25. Oktober 1853 zu Tarnowitz in
rschlesien, beschäftigte sich im elterlichen Hause vom achten bis
zwölften Jahre mit dem Violinspiel, und ging dann erst zum
loncell über. Nachdem er daheim eine geraume Zeit mit seinen
dern dem Quartettspiel obgelegen hatte, wurde er auf der Ber=
r Hochschule für Musik Wilhelm Müller's und weiterhin Ro=
Hausmann's Zögling. Zugleich nahm er an den von Joachim

geleiteten Unterrichtsstunden im Quartett- und Orchesterspiel Thei betrieb auch das Kompositionsstudium bei Wilh. Taubert und Wo demar Bargiel. Seit achtzehn Jahren in Berlin ansässig, verli er die Reichshauptstadt nur, um Konzertreisen zu machen, deren noch eine vor drei Jahren nach Rußland unternahm. Hauptsächli widmete er aber seine Kräfte der pädagogischen Wirksamkeit. Ne ist auch in ausgiebiger Weise für die Celloliteratur thätig gewese Außer einigen seiner Originalkompositionen veröffentlichte er ei große Reihe verschiedenartiger beliebter Musikstücke im Arrangeme für Violoncell und Klavier, sowie eine Violoncellschule nebst eine „Führer durch die Violoncell-Literatur", welch' letzterer auch separ herausgekommen ist[1]). Dieses der Empfehlung werthe Verzeichni soll bei erneuten Auflagen, die nicht lange auf sich warten lass dürften, immer weiter fortgeführt und vervollständigt werden.

Hugo Dechert, geb. am 16. September 1860 in Potschapp bei Dresden, erhielt von seinem Vater, welcher Musiker ist, m sechs Jahren Anleitung im Violin-, und vom zehnten Jahre ab i Cellospiel. Bis 1875 genoß er dann den Unterricht des Kamme musikers Heinrich Tietz in Dresden. Nun begann Dechert's prakt sche Wirksamkeit. Zunächst war er ein Jahr als erster Cellist bei Orchester des Belvedere auf der Brühl'schen Terrasse in Dresde engagirt, und hierauf, nach einigen Konzertausflügen in Sachsen un Schlesien, auch bei einem Konzertorchester zu Warschau. 1877 führt sein Weg ihn nach Berlin. Dort hatte er das Glück, durch Erlang ung eines Stipendiums, sowie durch den Genuß des freien Unte richts in der Hochschule für Musik, unter Leitung Rob. Hausmann' seine Studien fortzusetzen und zu vollenden. Seit 1881 gehört e der königl. Kapelle zu Berlin an. Daneben ist er als geschätzte Konzert- und Quartettspieler, sowie als Lehrer thätig.

Paul Prill, geb. am 1. Oktober 1860 zu Berlin, empfin von seinem Vater, einem königl. preuß. Militärkapellmeister, die erst Anleitung, und zwar im Klavier- und Violinspiel. Später übernahm der Musikdirektor W. Handwerg den Klavier-, und der Kammer

1) Bei Breitkopf und Härtel.

iter W. Sturm den theoretischen Unterricht. Daneben befaßte Prill noch mit der Erlernung des Cornet à piston bei seinem r. Erst in seinem 17. Jahre, nachdem er mit seinen Geschwistern r Führung seines Vaters in Deutschland und Rußland konzertirt ;, ging sein stets gehegter Wunsch, sich dem Violoncellspiel wid- zu dürfen, in Erfüllung. Hierbei war ihm der Kammermusiker uecke behilflich, indem er ihm unentgeltlichen Unterricht ertheilte. Zeit von neun Monaten schon war er so weit auf dem Violoncell eschritten, daß er nach vorangegangenem Probespiel als Freischüler ie Hochschule für Musik aufgenommen wurde. Er besuchte die- vier Jahre hindurch, und trat dann in die sogenannte, von Bargiel geleitete Meisterklasse über, um sich noch im theoreti- Fache zu vervollkommnen, genoß aber zugleich auch den Unter- Hausmann's weiter. Bald fand er Anstellung als Solocellist r Berliner Symphoniekapelle, sowie im Orchester der italienischen r. Von Anfang September 1882 bis Ende April 1885 wirkte ls Solocellist im Bilse'schen Orchester mit. Eine derartige igkeit genügte ihm auf die Dauer nicht: er strebte höher, und chte sich dem Direktionsfach zu widmen. Nachdem Bilse sein ester aufgelöst hatte, fand er ein Engagement als Dirigent Belle-Alliance-Theater in Berlin. Zeitweise fungirte er auch Kapellmeister am dortigen Wallnertheater. Indessen hatte diese igkeit nicht die gehoffte Folge, da keine Aussicht auf eine künft- h lohnendere Direktionsthätigkeit vorhanden war. Dies be- nte Prill, die ihm dargebotene Stelle als Solocellist an der chen Oper zu Rotterdam anzunehmen. Wurde ihm daneben auch Annehmlichkeit geboten, als Konzertspieler in und außerhalb erdams aufzutreten, so verlor er doch sein Ziel in Betreff der genten laufbahn dabei nicht aus den Augen. Sein Wunsch wurde lt, denn seit einiger Zeit ist er zweiter Kapellmeister an der erdamer Oper.

Friedrich Koch, einer bekannten Berliner Malerfamilie ent- mend, wurde am 3. Juli 1862 geboren, und begann seine Musik- gen im 11., das Violoncellspiel aber erst im 14. Jahre. Von —82 besuchte er die königliche Hochschule für Musik, und war

speziell Schüler Hausmann's, sowie Succo's und Bargiel's in Theorie und Komposition. Im Sommer 1883 wurde er nach al legtem Probespiel zum königl. Kammermusikus ernannt. 1886 gründete er mit dreien seiner Genossen ein Streichquartett, wel sich binnen kurzer Zeit eine geachtete Stellung im Berliner Mu leben erworben hat. Von Koch's Cellokompositionen sind bis nur zwei als op. 1 und 2 im Druck erschienen.

Otto Lüdemann, geb. am 7. September 1864 zu Be kastel a. d. Mosel, war, nachdem sein Vater ihn dafür vorber hatte, von 1876—80 der Schüler Ebert's im Kölner Konse torium, dem er auch einen Theil seiner sonstigen künstlerischen A bildung verdankt. Zu Anfang 1880 bezog er die Berliner Hochsc für Musik, und wurde auf derselben außer dem obligatoris Unterricht im Klavierspiel sowie in der Theorie der Lehre Ha mann's bis 1883 theilhaftig. In diesem Jahre betheiligte er sich dem, zur Besetzung einer vakanten Cellistenstelle in der königl. pre Kapelle ausgeschriebenen Konkurrenzspiel, welches so gut ausfiel, er im Herbst des Jahres 1884 seine Ernennung zum königl. Kamm musiker erhielt. Außer seiner amtlichen Thätigkeit wurde er von nem Lehrmeister Hausmann zu dessen Stellvertreter in der Hochsc für Musik ausersehen, und auch damit beauftragt, die noch weni vorgeschrittenen Celloschüler derselben für die oberen Klassen vor bereiten, — ein Beweis, wie sehr seine Leistungen geschätzt werd

Andere, der älteren und neueren Zeit angehörende Berli Violoncellisten sind Griebel und Espenhahn.

Julius Griebel, geb. am 25. Oktober 1809 zu Berl erlernte bei seinem Vater, welcher Fagottist in der dortigen kön Kapelle war, das Cellospiel. Als Max Bohrer[1]) derselben angehö erhielt er auch von diesem noch einigen Unterricht. Zu Anfang Jahres 1827 wurde Griebel in die königl. Kapelle aufgenomm zu deren Solocellist er neben Ganz aufstieg. Während der Ja 1835—1841 unternahm er erfolgreiche Kunstreisen nach Holla und weiterhin besuchte er auch Dänemark. Als Kammermusikspi

1) S. dens. S. 88 d. Bl.

er Gelegenheit, sich in dem Zimmermann'schen Streichquartett
uzeichnen, dessen ständiger Cellist er seit 1835 mehrere Jahre
urch war. Er starb 1865.

Sein Zögling Hermann Jacobowsky, geb. am 19. Ok-
r 1846 in Neustrelitz, erhielt während der Schulzeit von seinem
r, welcher Klarinettist der mecklenburg-strelitzer Hofkapelle war,
itung im Klavierspiel. Mit 16 Jahren entschied er sich für den
stlerberuf, wählte zu seinem Instrument das Violoncell, und ging
Berlin, um bei Griebel Unterricht zu nehmen. Gleichzeitig
de Rich. Wuerst sein Lehrer in der Theorie. 1864 trat Jaco-
sky als Solocellist in die Liebig'sche „Symphoniekapelle". Da-
n war er als Accessist in der königl. Kapelle thätig. Sechs
re später wurde er nach Jassy als Lehrer des Cellospiels an die
ige Musikschule berufen. Als aber bald darauf der deutsch-fran-
che Krieg ausbrach, mußte er zu den Fahnen eilen, und machte
Feldzug mit. Nach Beendigung desselben erhielt er die ihm schon
8 infolge eines glücklichen Probespiels verheißene Anstellung als
nmermusiker in der königl. Kapelle.

Jacobowsky hat sich nicht nur als Solospieler, sondern auch durch
e Mitwirkung in den Triosoiréen, bei welchen er gemeinschaftlich
Hans Bischoff und Waldemar Meyer betheiligt ist, vortheilhaft
nnt gemacht. Außer einigen Salonstücken für Violoncell, ver-
ntlichte er „Tonleiterübungen in fünf Stufen" und 22 Elementar-
ngen in der ersten Lage.

L. Espenhahn, geb. zu Sandersleben, war zunächst Mit-
d der Dessauer Hofkapelle, trat aber 1837 als Accessist in die
igl. preuß. Kapelle hinüber, nachdem er sich in Berlin als Solo-
ler hatte hören lassen. Doch blieb er noch nicht dauernd in dieser
llung, sondern folgte einer Einladung zur Mitwirkung in der
askapelle des russischen Fürsten Narischkin. Nach dem Tode des-
en wurde er wieder in die Berliner Kapelle aufgenommen. Seit
2 gehörte er dem Zimmermann'schen Streichquartett als Nach-
er Griebel's an. Auch als Lehrer war er in Berlin vielfach
ig. Espenhahn starb dort im Jahre 1879.

Für München war während des ersten Viertels unseres Jahr-

hunderts der Hauptrepräsentant des Violoncellspiels Phili
Moralt[1]. Er gehörte einer begabten baierischen Musikerfamilie
deren Mitglieder in der Münchener Hofkapelle angestellt war
Diese Familie besaß in Joseph Moralt noch einen zweit
jüngeren Cellisten. Über denselben ist Näheres nicht bekannt gew
den. Er leistete aber so Gutes, daß er im Leipziger Gewandhau
konzert am 21. Januar 1847 zum Solospiel zugelassen wur
Größere künstlerische Bedeutung hatte jedenfalls

Joseph Menter, welcher seine Ausbildung durch den älte
der beiden soeben erwähnten Moralts erhielt. Geb. am 19. Janu
1808 in dem baierischen Orte Daudenkofen bei Landshut, begann
wie so viele seiner Kollegen, mit der Violine, gab dieselbe aber b
auf, um zum Violoncell überzugehen. Kaum hatte er das 21.
bensjahr zurückgelegt, so fand er in der hohenzollern-hechingensch
Kapelle Anstellung. 1833 erfolgte seine Berufung nach Münche
Der dortigen Kapelle gehörte er bis zum Tode an, welcher ihn
18. April 1856 abrief. Menter — er ist der Vater der bekannt
Klaviervirtuosin desselben Namens — machte sich außerhalb sein
Wirkungskreises durch Kunstreisen in Deutschland, Österreich, H
land, Belgien und England, sowie auch durch mehrere Cellokomp
sitionen bekannt, von denen einige erst nach seinem Ableben ve
öffentlicht wurden.

Menter hat mehrere gute Cellisten gebildet. Unter denselb
gilt als der beste:

Hippolyt Müller. Er wurde am 16. Mai 1834 zu Hil
burghausen geboren, und erhielt den ersten Unterricht von seine
Vater. Seine Entwickelung war eine so rapide, daß er schon m
elf Jahren öffentlich als Solist auftreten konnte. Zur weiteren Au
bildung wurde er Menter überwiesen. Dieser gab ihm den Meiste
grad. 1854 trat Müller als erster Cellist in die Münchener Ho
kapelle. Zugleich übernahm er auch das Lehramt am dortige
königl. Konservatorium. Am 23. August 1876 starb er in Mü
chen. Sein Schüler

---

1) S. dens. S. 88 d. Bl.

Gebhard Graf, seit 14 Jahren erster Violoncellist in der
rzogl. Kapelle zu Braunschweig, geb. am 4. Februar 1843 zu
haal bei Buchloe in Baiern, besuchte von seinem 15. Jahre ab das
nigl. Konservatorium in München, wurde nach vier Jahren aus
mselben mit dem Zeugnis der Reife entlassen, und konzertirte
rauf in Hamburg, Warschau, Amsterdam, Frankfurt und München.
eiterhin war er sechs Jahre als Solocellist in der fürstl. Kapelle
Sondershausen thätig, wirkte dann im Bilse'schen Orchester ein
hr als erster Cellist mit, und nahm nach Ablauf desselben ein
ngagement in der großherzogl. Kapelle zu Strelitz an. Von dort
urde er nach Braunschweig berufen.

Ein vorzüglicher Zögling Menter's ist auch Ferdinand
üchler, geb. am 17. März 1817 zu Darmstadt, wo sein Vater
oßherzogl. Kammermusiker war. Zum ersten Cellolehrer hatte er
n Darmstädter Konzertmeister August Daniel Mangold,
b. am 25. Juli 1775 in Darmstadt. Derselbe war auf seinem
nstrument ein ausgezeichneter Künstler aus der Romberg'schen
chule, und gehörte der Darmstädter Kapelle von 1814 bis zu seinem
ode an, welcher 1842 erfolgte. Büchler brachte es weit unter
angold's Leitung, ging aber zu seiner Vervollkommnung noch zu
s. Menter, den er, als derselbe eine Kunstreise nach Wien unter-
mmen hatte, während des Winters 1838—39 in den Münchener
uartett-Soiréen vertrat. Nach Darmstadt zurückgekehrt, fand er
der dortigen Kapelle, der er bereits vor seiner Anwesenheit in
ünchen angehört hatte, wieder Anstellung, indem er zum ersten
llisten derselben ernannt wurde. Ein nicht ganz wieder beseitigtes
mleiden entzog Büchler der Öffentlichkeit als Solist, wogegen er
s Kammermusikspieler auch weiterhin thätig blieb. 1881 ließ er
h nach 46jähriger Dienstzeit pensioniren.

Seine theoretischen Studien machte Büchler unter Leitung des
armstädter Kantors Rinck. Sie befähigten ihn, einige Cellokom-
sitionen zu verfassen, welche sich vor anderen vortheilhaft aus-
hnen. Besonders ist dies in Betreff seiner fünf Studienwerke der
ll; dieselben sind von bedeutendem pädagogischem Werth, und
olge dessen an mehreren Musikschulen eingeführt. Außerdem

schrieb er zwei Stücke für vier Violoncelle, und transskribirte a
drei Stücke aus den Kantaten von Alessandro Stradella. Unter
Presse befinden sich gegenwärtig die Arrangements von 25 Stü
älterer und neuerer Tonmeister mit dem Titel „Bunte Reihe“.

Valentin Müller, geb. am 14. Februar 1830 zu Mün
in Westfalen, machte seine Studien bei Menter und setzte diesel
1848 unter Servais in Brüssel fort. Während seines mehrjähri
Aufenthaltes in der belgischen Hauptstadt fungirte er eine Zeitl
als stellvertretender Professor am dortigen Konservatorium. 18
begab er sich nach Paris und trat an Chevillard's[1] Stelle in
Maurin'sche Quartett ein. Zehn Jahre später folgte er einem
nach Frankfurt a. M., wo er als Mitglied des Quartetts der M
seumsgesellschaft und als Lehrer am Hoch'schen Konservatorium wi

Joseph Werner, geb. am 25. Juni 1837 zu Würzbu
wurde 1852 Eleve des Münchener Konservatoriums, und bildete
in demselben als Violoncellist unter Menter's Leitung aus.
Jahre 1867 ging er nach Dresden zu Fr. Grützmacher, um sich
dessen Unterrichtsmethode näher bekannt zu machen. Nachdem er
Solocellist in der Hofkapelle zu München Anstellung gefunden, wu
er auch Lehrer an der dortigen Musikschule, und erhielt später
Titel eines königl. Kammermusikers und Professors, woraus herv
geht, daß er sich im Münchener Musikleben einer besonderen Wer
schätzung erfreut.

An Kompositionen veröffentlichte Werner ein Quartett für v
Violoncelle, Studien, Etüden, Capricen, Solostücke, ein
Stimmungsbilder, sowie ein Lehrwerk mit Klavierbegleitung un
dem Titel: „Praktische Violoncell-Schule“. In Betreff derselben
merkt die Münchener „Allgemeine Zeitung“ vom 12. Septem
1886: „Über diese gänzlich theorielose, d. h. wirklich prakti
Schule liegen eine ganze Reihe von Zeugnissen vor von berühm
Fachautoritäten, wie C. Davidow in St. Petersburg, Jos. Rhe
berger, Ludwig Abel u. s. w., auch vielfache Empfehlun
(vom baierischen Kultusministerium) und Anerkennungen in

1) S. denselben unter den belgischen Cellisten.

usikalischen Fachzeitschriften. Alle sind darüber einig, daß das rgenannte Werk nach allen Seiten als bestes Lehrmittel in erster eihe zu beachten sei.“ Die Werner'sche Celloschule hat seit ihrem rscheinen bereits fünf Auflagen erlebt.

Unter den zahlreichen Schülern Werner's mögen hier nur einrich Schübel in Karlsruhe, H. Schönchen in München, mil Herbeck in Petersburg, Frl. Marie Geist und Karl bner in München erwähnt werden. Der zuletzt genannte Künstler, b. am 6. November 1857 in Deggendorf bei München, ist königl. ierischer Kammermusiker, und an den Triosoiréen betheiligt, welche ljährlich unter Mitwirkung von Bußmayer und Walter in Münen stattfinden. Seine als op. 5, 6, 8, 9, 10 und 14 veröffentlichn Violoncellkompositionen gehören dem Salon-Genre an.

Einen ausgezeichneten Violoncellisten besaß Meiningen ehedem Gustav Knoop, welcher 1805 zu Göttingen geboren wurde, nd bis 1842 Mitglied der herzogl. Meiningen'schen Kapelle war. r soll, namentlich in Betreff der Tonschönheit, ein glücklicher Rival lomberg's gewesen sein. Man erzählt von ihm, er habe sich lediglich rheirathet, um in den Besitz eines werthvollen Violoncells zu gengen, welches seiner Frau gehörte. Bald nach der Hochzeit sei er nn mit dem Instrument auf Reisen gegangen, ohne wieder heimkehren. Thatsache ist, daß Knoop im Jahre 1843 nach Nordmerika auswanderte, und am 25. Dezember 1849 in Philadelphia in Leben endete.

Von Knoop's Schülern sind zwei namhaft zu machen: Grabau nd Mollenhauer.

Johann Andreas Grabau, geb. am 19. Oktober 1809, tte, nachdem er Knoop's Unterricht genossen, noch eine Zeitlang r. Kummer zum Lehrer. Er wählte Leipzig zu seinem ständigen ohnsitz, war aber dort berufsmäßig nur bis zu seiner Verheirathung ätig, die ihm die Möglichkeit gewährte, Musik zu seinem Vergnün treiben zu können. Doch blieb er bis zu seinem Tode, welcher August 1884 erfolgte, Mitglied des Gewandhaus-Orchesters. rabau befaßte sich weniger mit dem Solo- als mit dem Quartettiel, in welchem er sehr Schätzbares leistete.

Heinrich Mollenhauer, geb. am 10. September 1825 Erfurt, wurde seit seinem vierten Lebensjahre zum Klavier- Violinspiel angeleitet, und machte mit seinen beiden Brüdern u Leitung des Vaters bereits als halberwachsener Knabe eine Kunstr durch Deutschland. Später widmete er sich unter Knoop's Leit mit gutem Erfolg dem Violoncellspiel. Mollenhauer gehörte 1853 ab drei Jahre der königl. Kapelle zu Stockholm an, und war sich dann nach New-York. Nachdem er die nordamerikanis Staaten als Konzertgeber bereist hatte, ließ er sich 1867 in Broo bei New-York nieder, und gründete dort eine Musikschule.

Vorzügliches leistete im Bereich der Kammermusik der Ce des ehedem hochberühmten Müller'schen Streichquartett welcher mit Vornamen Theodor hieß. Er wurde am 27. Septem 1802 in Braunschweig geboren, und starb dort am 22. Mai 18 Man bezeichnete ihn als die eigentliche Seele des mit seinen Brüd Karl (I. Violine), Georg (II. Violine) und Gustav (Bratsche) la Jahre hindurch gepflegten Quartettbundes, dessen Glanzzeit in Jahre 1831—1855 fällt. Während dieser Zeit unternahmen Gebrüder Müller ruhmgekrönte Kunstreisen in Deutschland, Holla Dänemark und Rußland. Auch in Paris ließen sie sich hören.

Bekanntlich erlebte das Müller'sche Streichquartett seine Fo setzung durch die Söhne Karl's, des ältesten der so eben erwähn Brüder, welcher als Konzertmeister der herzogl. braunschweigisc Kapelle angehörte. Der Violoncellist des jüngeren Quartettverb des war

Wilhelm Müller, geboren am 1. Juni 1834 in Bra schweig. Zum Lehrer hatte er seinen Onkel Theodor. Nachdem mit seinen Brüdern in der Meininger Kapelle, sowie in Wiesba und Rostock thätig gewesen war, trat er 1873 als Solocellist in Berliner Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht der königl. Hochschule für Musik. In dieser Stellung blieb er Jahre, worauf er nach Amerika ging. Seitdem fehlen Nachrich über ihn.

Sein Schüler Eugen Sandow, geb. am 11. Septem 1856 zu Berlin, beschäftigte sich vom sechsten bis zum achten Ja

er Leitung seines Vaters mit dem Violinspiel, gab dasselbe aber Gunsten des Violoncells auf und erhielt zunächst den königl. nmermusiker A. Rohne zum Lehrer. 1870 wurde er in die Hochle für Musik aufgenommen, und war hier von 1873—76 ıller's Zögling. Im April des Jahres 1879 erfolgte seine Anung als Kammermusiker in der königl. Kapelle.

Durch vortreffliche Cellisten zeichnete sich seit Beginn des gegentigen Jahrhunderts Hamburg aus. Zunächst ist hier

Johann Nikolaus Prell anzuführen. Er wurde am November 1773 in Hamburg geboren, und machte sich um das tige Musikleben ganz besonders durch die Veranstaltung von regelzigen Quartettakademien verdient. Am 18. März 1849 starb er. ın Sohn

August Christian Prell erklomm unter Romberg's Leig, als dessen letzter Schüler er gilt, eine höhere Stufe der Künstchaft: ein maßvoll schönes und edles Spiel verlieh seinen Leistundas Gepräge der Klassizität. Schon mit 12 Jahren konnte er öffentlich hören lassen. Vier Jahre später wurde ihm die Anung als Kammermusiker in Meiningen zu Theil, und 1824 ert er die Berufung nach Hannover als erster Cellist der dortigen igl. Kapelle, welcher er bis zum 1. Februar 1869 angehörte, da ann in den Ruhestand trat. Er war am 1. August 1805 geen, und starb am 3. September 1885 in Hanau. Sein schönes ati-Violoncell ging in den Besitz Fr. Grützmacher's über.

In Georg Eduard Goltermann, geb. am 19. August 24 zu Hannover, bildete A. Ch. Prell einen ausgezeichneten listen heran. Die letzte Feile erhielt er durch Joseph Menter rend seines zweijährigen Aufenhaltes in München (1847—1849). rt empfing er zugleich von Lachner Kompositionsunterricht. Nach er von 1850—52 auf Kunstreisen gewesen war, wurde er sikdirektor in Würzburg, blieb dort aber nur ein Jahr, da man 1853 als zweiten Kapellmeister an das Frankfurter Theater ef, an welchem er von 1854 ab als erster Kapellmeister thätig

war. Goltermann hat sich auch als Tonsetzer für sein Instrum hervorgethan. Für das Violoncell schrieb er außer sieben Konzert eine ziemlich große Reihe von Salonstücken, die theilweise zu gro Beliebtheit gelangten.

Zwei andere namhafte Hamburger Cellisten sind die Gebrüd Lee. Der ältere, mit Vornamen Sebastian, wurde am 24. Deze ber 1805 in Hamburg geboren, und genoß seine Ausbildung bei Prell, den Vater. Mit 25 Jahren machte er in seiner Vaterst sowie in Leipzig seine ersten Debüts als Solospieler und unterna darauf eine Reise über Kassel und Frankfurt nach Paris, wo er April 1832 eintraf. Dort ließ er sich mit Beifall im „Théât italien“ hören. 1836 trat er in London auf und begab sich da wieder nach Paris, um als Solocellist im Orchester der großen Op mitzuwirken. Dieser Thätigkeit widmete er sich von 1837—186 worauf er wieder nach Hamburg zurückkehrte. Er starb dort a 4. Januar 1887. Seb. Lee hat eine beträchtliche Reihe von Ko positionen für sein Instrument veröffentlicht. Darunter befind sich Divertissements, Fantasien, Variationen, Etüden u. s. w., sow eine große Anzahl leichterer und schwierigerer Duetten, von denen d Hefte unter dem Titel: „Ecole du Violoncelliste à l'usage d Conservatoire de Paris“ gedruckt wurden.

Zwei erwähnenswerthe Schüler Seb. Lee's sind Böckmann u Bieler.

Ferdinand Böckmann, geb. am 28. Januar 1843 z Hamburg, genoß Lee's Unterricht, nachdem Magnus Klietz[1], d damalige erste Cellist am Hamburger Stadttheater, sein Lehrer g wesen war. Im Herbst 1861 fand er Anstellung in der Dresden Hofkapelle, und war dann auch noch eine Zeitlang Kummer Zögling. Böckmann ist ein tüchtiger Violoncellist, der sich dur die Herausgabe alter Violoncellmusik in weiteren Kreisen bekan machte.

August Bieler, geb. am 9. Mai 1863 zu Hamburg, be gann sein Cellostudium bei Lee im 14. Jahre, und setzte es in Leipzi

---

1) S. dens. S. 169.

hin er im Januar 1879 ging, bei Karl Schröder[1]) fort. Zu ern 1881 wurde er in die fürstl. Sondershausener Kapelle auf-ommen, deren erster Cellist er seit 1885 ist. Zugleich ertheilt er Unterricht auf seinem Instrument am fürstl. Konservatorium in ndershausen. Bieler, im Besitze einer bedeutenden Technik, hat ebenso sehr als Solo-, wie als Quartettspieler ausgezeichnet. in Ton ist kräftig und energisch, dabei aber geschmeidig und zend, seine Vortragsweise ausdrucksvoll und echt musikalisch.

Lee's jüngerer Bruder Louis, dem man eine große Gewandt- in der Bogenführung nachrühmt, wurde 1819 zu Hamburg ge-en. Auch er unternahm viele Reisen, auf denen er sich namentlich Leipzig, Kassel, Frankfurt, Paris und Kopenhagen hören ließ. veröffentlichte und schrieb auch wohl nur wenige Cellokompositio-n, unter denen die „Trois Pièces gracieuses“ mit Klavierbeglei-g hervorzuheben sind.

Endlich ist noch als ein geschätzter Violoncellist Hamburgs bert Gowa zu erwähnen, der seine Asbildung in der Leipziger usikschule genoß, auf dem Violoncell speziell aber noch der Unter-üzung Fr. Grützmacher's und Davidow's theilhaftig wurde. Er chte sich durch sein öffentliches Auftreten nicht nur in deutschen ädten, sondern auch in Kopenhagen und London vortheilhaft be-nnt, nahm von 1867—68 ein Engagement bei der philharmonischen sellschaft seiner Vaterstadt an, folgte nach Ablauf desselben einem f als Solocellist an den Bückeburger Hof, und kehrte dann wieder ch Hamburg zurück, wo er noch lebt und wirkt. Geboren wurde er 14. April 1843.

Andere deutsche Violoncellisten der Neuzeit von Distinktion sind: pfel, Groß, Bockmühl, Neruda und Alwin Schröder.

Karl Ripfel war ein Sonderling, und dazu in seiner Jugend sogenanntes Klavier-Wunderkind, bis der badenser Minister de uche ihn überredete, sich dem Cellospiel zu widmen, und ihm auch bst Anleitung dazu gab. Er brachte es sehr weit in technischer ziehung, war aber so nervös, daß er sich, ausgenommen seine

---

1) S. dens. S. 153.

Jünglingsjahre, niemals dazu entschließen konnte, öffentlich aufzutreten. Seine Vortragsweise soll bizarr gewesen sein. Dabei war er ein ausgezeichneter Orchesterspieler; von einem seltenen Gedächtni unterstützt, konnte er seine Cellopartie in der Oper auswendig spielen als ihm einmal sein Kollege nicht das Blatt in der Stimme umwenden wollte. Dem Frankfurter Theaterorchester gehörte er 45 Jahr an. Sein Grab hat die Inschrift: „Carl Ripfel aus Mannheim gest. d. 8. März 1876 im Alter von 77 Jahren.“ Hiernach müßt er im Jahre 1799 geboren worden sein. In den „Signalen für di musikalische Welt“[1]) vom 19. März 1876 ist Folgendes über ihn zu lesen: „Obschon in weiten Kreisen unbekannt, wurde er schon vo Bernhard Romberg als der größte Techniker seines Instrumentes gepriesen, welches er bis zuletzt fast Paganinisch zu bemeistern wußte.“

Ripfel war auch Komponist, hat aber niemals etwas von seinen Tongebilden herausgegeben. Als der Violinvirtuose Jean Becker ihn einst bat, ihm einige seiner Streichtrios zu überlassen, wurde er in schroffer Weise abgewiesen.

Johann Benjamin Groß, geb. zu Elbing am 12. September 1809, kam in jungen Jahren nach Berlin, um sich dort dem Studium des Cellospiels zu widmen, unter wessen Leitung, ist unbekannt. Nicht lange währte es, so fand er Anstellung im Orchester des Königstädter Theaters, welche er 1831 wieder aufgab. Nun wandte er sich nach Leipzig, ließ sich dort mehrfach, auch im Gewandhauskonzert öffentlich hören, und trat 1833 in das Liphardt'sche Streichquartett in Dorpat, an dessen Spitze Ferdinand David stand. 1835 wurde er als erster Cellist für das kaiserl. Theater in Petersburg gewonnen, in welchem er bis 1847 wirkte. Dann zog er sich mit einer Pension nach Deutschland zurück, fand sich aber bald darauf wieder in Petersburg ein, da der Großfürst Michael ihn in seine Umgebung berufen hatte. Er genoß indessen nicht lange die Annehmlichkeiten dieses Verhältnisses, denn am 1. September 1848 starb er an der Cholera. Von seinen Kompositionen, deren Zahl sich auf ungefähr vierzig beläuft, erschienen für Violoncell ein Konzert, Etüden,

1) Dort ist als sein Todestag der 6. Februar angegeben.

netten, Variationen und verschiedene Salonstücke. Auch ein Kon-
t für Klavier und Violoncell, sowie eine Sonate für diese beiden
strumente schrieb er.

Robert Emil Bockmühl, geb. 1820 in Frankfurt a. M., st. am 3. November 1881 daselbst, war ein geschickter Violoncellist d fleißiger Komponist für sein Instrument. Er veröffentlichte gefähr 70 Werke, bestehend aus „Fantasien", Variationen, Di-vertissements und Rondos über Opernthemen oder Nationalgesänge. ch ein größeres Studienwerk veröffentlichte er unter dem Titel: tudes pour le développement du mécanisme du violoncelle: optées pour l'étude élémentaire de cet instrument au Con-rvatoire royal de musique de Bruxelles, et au Conservatoire musique de Bavière à Munich", op. 17, fünf Hefte. Zu An-g der fünfziger Jahre hielt Bockmühl sich in Düsseldorf auf. Da-ls komponirte Robert Schumann sein Violoncell-Konzert, wobei er ckmühl's Rath hinsichtlich technischer Fragen in Anspruch nahm.

Franz Neruda, geb. am 3. Dezember 1843 in Brünn, chäftigte sich vom achten Jahre an mit dem Violin-, und vom ölften ab mit dem Violoncellspiel, welch' letzterem er sich weiterhin schließlich widmete. Im Jahre 1855 trat er zum ersten Male zu hl vor das Publikum. Hierauf machte er Konzertreisen in Deutsch-d und Rußland, worüber sein zwanzigstes Lebensjahr herankam. 64 wurde er in der Kopenhagener Hofkapelle angestellt, welcher er lf Jahre angehörte. Während dieser Zeit ließ er sich häufig in penhagen als Solist hören, ebenso in London, wo er zum Öfteren tti in den „Popular-Concerts" vertrat. Auch in Manchester Liverpool konzertirte er. Neuerdings produzirte er sich in Wien. ruda hatte seinen Vater zum Lehrmeister. Doch verdankt er Ser-s manchen guten Wink. Von seinen Kompositionen veröffentlichte über dreißig, darunter ein Violoncellkonzert und kleinere Stücke Cello mit Klavierbegleitung. Es mag noch bemerkt werden, daß er Bruder der berühmten Violinvirtuosin Wilma Neruda ist.

Alwin Schröder, der Bruder Karl Schröder's[1]) wurde

1) S. dens. S. 153 d. Bl.

1855 zu Neuhaldensleben geboren, wo sein Vater städtischer Mu
direktor war. Dem Violoncellspiel widmete er sich erst, nachdem
seit seinem siebenten Lebensjahre lange Zeit das Klavier-, Vio
und Bratschenspiel getrieben, und darin bedeutende Fertigkeit erl
hatte. Im Jünglingsalter war er in mehreren Berliner Orches
als erster Bratschist thätig. Bei einem Besuch im elterlichen H
wandelte ihn die Lust an, sich auch einmal mit dem Violoncell zu
fassen, und so übte er auf eigene Hand das Cellosolo in der In
duktion zu Rossini's Tell-Ouvertüre ein, welches ihm so gut gel
daß sein Bruder Karl, dem er es vorspielte, in ihn drang, sich w
mit dem Violoncell zu beschäftigen, was auch geschah. 1875 hat
auf diesem Instrument einen solchen Grad der Künstlerschaft erre
daß er im Herbst desselben Jahres als erster Cellist für das Liebig
Orchester engagirt wurde. Diese Stellung vertauschte er mit der
gen in der Fliege'schen Kapelle. Nachdem er dann noch im Laube's
Orchester mitgewirkt hatte, wählte er 1880 Leipzig zu seinem Auf
haltsort und vertrat dort Anfangs provisorisch seinen Bruder
im Orchester. Als dieser das Hofkapellmeisteramt in Sondersha
übernahm, wurde er an dessen Stelle neben Klengel[1]) zum er
Cellisten des Gewandhaus- und Theaterorchesters, sowie zum Le
am Konservatorium ernannt. Überdies ist er ständiges Mitglied
Petri'schen Streichquartetts. Vom regierenden Fürsten von Sond
hausen erhielt er den Titel eines Kammervirtuosen. An seinem S
werden sehr gewandte Technik, schöne Intonation, vortreffliche T
gebung, und empfindungsreicher Vortrag gerühmt. Mit bedeuten
Erfolg ließ er sich in den Hauptstädten Deutschlands, Belgiens
Rußlands hören.

---

1) S. dens. S. 144 d. Bl.

VI. Frankreich, Belgien und Holland.

Die hervorragende Stellung, welche die Franzosen bezüglich des ›oncellspiels in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein- nen, wurde von ihnen auch weiterhin behauptet. Auf Deutsch- vermochten sie indessen, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, dem epochemachenden Erscheinen Romberg's keine wesentliche virkung mehr auszuüben. Dagegen beeinflußte dieser Meister in sser Beziehung das französische Cellospiel, wie aus einer Be- tung in Baudiot's Schule hervorgeht, in der S. 104 gesagt ist, Romberg den Gebrauch des kleinen Fingers beim Daumenaufsatz eführt habe. Auch das Zeichen ♀, welches Romberg für den menaufsatz einführte, wurde in Frankreich, wo man, gleichwie rwärts, bis dahin abweichende Signaturen dafür gebraucht e[1], allgemein adoptirt. Im Übrigen blieb die Richtung der zösischen Violoncellisten, ebenso wie hinsichtlich des Violinspiels, überwiegend virtuose, während man in Deutschland den Nach- d auf das gediegene Musikerthum legte, ohne die virtuose Seite ernachlässigen.

Wieder anknüpfend an den vorigen Abschnitt über Frankreich, orab

Auguste Franchomme zu erwähnen. Dieser Künstler, cher zu den bedeutendsten Männern seines Faches gehört, wurde 10. April 1808 zu Lille geboren, und erlernte die Anfangsgründe es Instrumentes bei einem mittelmäßigen Lehrer seiner Vaterstadt, nens Mas. 1825 kam er aufs Pariser Konservatorium als üler Levasseur's, nach dessen Rücktritt vom Lehramt Norblin seine tere Leitung übernahm. Franchomme's großes Talent entwickelte unter der Führerschaft beider Mentoren so rasch, daß man ihm ch im ersten Jahr seines Besuches des Konservatoriums den ersten

---

1) Bréval braucht in seiner Schule für den Daumenaufsatz folgendes hen: ss, Alexander in der seinigen: ⊢⊣, Müntzberger: ⧺ und +.

Preis beim Konkurrenzspiel der Anstaltszöglinge zuerkannte. Er v
stand es, einen vollen, sympathischen Ton aus dem Instrument
ziehen, und besaß bei musterhafter Intonation die seltene Gabe ei
ebenso gefühl- wie geschmackvollen Vortragsweise. Besonders zei
nete er sich durch ein reizvolles Kantilenenspiel aus. Begreiflich
es daher, daß er bei seinem öffentlichen Auftreten stets großen Enth
siasmus erregte.

Franchomme bekleidete in Paris nacheinander mehrere Ämt
Zuerst gehörte er während der Jahre 1825 und 1826 dem Orches
des Theaters „Ambigue-Comique" an. Dann trat er 1827 zu
Orchester der großen Oper hinüber, blieb aber in demselben nur e
Jahr. Länger gehörte er dem Orchester der italienischen Oper a
Doch gab er nach einigen Jahren auch diese Position auf. Dageg
veranstaltete er mit dem berühmten Geiger Delphin Alard regelmäßi
Quartettabende, und übernahm auch 1846 den Cellounterricht a
Pariser Konservatorium. Am 21. oder 22. Januar des Jahres 18
starb er. Seine Kompositionen, bestehend in einem Konzert, No
turnos, Etüden, Variationen und mancherlei kleineren Salonstücke
sind zum Theil für Cellospieler noch von Werth. Zu seinen best
Erzeugnissen gehören die 12 Capricen (op. 7), welche allen A
sprüchen an derartige Stücke gerecht werden.

Die bekannteren Schüler Franchomme's sind: Vidal, d
jüngere Jacquard und Barbot.

Louis Antoine Vidal, geb. zu Rouen am 10. Juli 182
widmete sich, nachdem er seine Cellostudien beendet hatte, vorzug
weise der musikliterarischen Thätigkeit. Durch sein werthvolles Werk
„Les instruments à archet" ist er zu einer hervorragenden Stellun
unter den französischen Musikschriftstellern der Neuzeit gelangt.

Der jüngere Jacquard, mit Vornamen Louis Auguste, ge
am 26. Dezember 1832 zu Pont le Voy, zeichnete sich als Schül
des Pariser Konservatoriums so aus, daß ihm 1850 der zweite, u
1852 der erste Preis zuerkannt wurde. Er ist ständiges Mitglied d
Orchesters der Conservatoire-Konzerte.

Jean François Barbot, geb. 1847 zu Toulouse, ließ si
nach vollendetem Studium im Pariser Konservatorium in sein

aterstadt nieder, und ist dort noch gegenwärtig künstlerisch ätig.

Andere französische Cellisten der Neuzeit sind: Battanchon, eligmann, Dancla, Lebouc und Jacquard der ltere. Sie waren sämmtlich Schüler Norblin's [1]).

Felix Battanchon, geb. am 9. April 1814 zu Paris, be- chte das Konservatorium seiner Vaterstadt und studirte in demselben ter Baslin und Norblin, die ihn zu einem tüchtigen Cellisten heran- eten. Nachdem er sich als Solospieler mannichfach bethätigt tte, wurde er 1840 im Orchester der großen Oper angestellt. ine Kompositionen bestehen in zweckmäßigen Etüden, von denen hrere Hefte veröffentlicht wurden, in Capricen, Duetten, Terzetten r drei Violoncelle) und in Salonstücken verschiedener Art. Sein p. 4, welches 24 Etüden enthält, ist als Unterrichtswerk im Pariser nservatorium eingeführt.

Hippolyte Prosper Seligmann, dem Namen nach von tscher Abkunft, wurde am 28. Juli 1817 in Paris geboren, at am 2. Dezember 1829 ins dortige Konservatorium und hatte rblin zum Lehrer auf dem Violoncell, sowie Halévy in der Kom- sition. 1834 erhielt er den zweiten und zwei Jahre später den sten Preis. Nachdem er Mitte 1838 das Konservatorium verlassen tte, spielte er viel öffentlich, unternahm im Laufe der Zeit auch nstreisen durch das südliche Frankreich, Italien, Spanien, Belgien d Deutschland. Die Schönheit seines Tones verdankte er mit em kostbaren Amati-Cello von großem Format. Als Komponist ltivirte Seligmann nur das Salon-Genre. Seine Violoncellsätze rden aber nicht mehr zum Solospiel benutzt.

Arnaud Dancla, geb. am 1. Januar 1820 in Bagnières de gerre, war gleichfalls Norblin's Schüler im Pariser Konserva- rium. Von demselben wurde er 1840 mit dem ersten Preise ent- ssen. Dancla zeichnete sich ganz besonders als Quartettspieler aus. Cellokompositionen veröffentlichte er Etüden (op. 2), zwei Hefte etten, eine „Fantasie“ über Motive aus Auber's „Sirene“, „Melo- n“ und eine Celloschule: „Le Violoncelliste moderne“.

[1]) S. dens. S. 108 f. d. Bl.

Charles Joseph Lebouc, geb. am 22. Dezember 18
zu Besançon, besuchte das Pariser Konservatorium, und hatte z
nächst Vaslin für kurze Zeit, in der Folge aber Norblin zum Lehr
Auch er that sich im Kammermusikspiel hervor. Außer einigen Pie
für Violoncell mit Klavierbegleitung, verfaßte er eine „Métho
complète et pratique de Violoncelle“.

Léon Jean Jacqard, der ältere, geb. am 3. Novem
1826 zu Paris, verlebte seine Jugendjahre in Pont le Voy bei Bl
Dorthin hatte sich Hus-Desforges[1]) zurückgezogen, und von dies
empfing Jacquard den ersten Cellounterricht. Als Hus-Desfor
Anfangs 1838 starb, übernahm ein gewisser Levacq die weitere Fü
rung Jacquard's, bis derselbe nach Paris zum Besuch des dortig
Konservatoriums ging. Hier wurde er Norblin's Klasse zugewies
Er zeichnete sich unter seinen Mitschülern in solchem Maße aus, d
er 1842 den zweiten, und 1844 den ersten Preis erhielt.

Jacquard genoß den Ruf eines virtuos geschulten Spiele
Sehr geschätzt war er aber auch als Mitglied des Orchesters der Ko
servatoriums-Konzerte, sowie der von dem Violinisten Arminga
unternommenen Kammermusik-Soiréen, bei welchen außerdem
Geiger Mas und der Bratschist Sabatier betheiligt waren. Für sei
ungewöhnliche Befähigung spricht auch der Umstand, daß er 18
als Nachfolger Chevillard's zum Lehrer jener Kunstanstalt ernan
wurde, deren Zögling er selbst gewesen war. Neun Jahre spä
(27. März 1886) rief ihn der Tod ab.

Als Schüler Vaslin's kommen noch in Betracht: Offenba
und Tolbecque.

Jacques Offenbach, der Schöpfer jener Bühnenerzeu
nisse, welche unter dem Namen „Bouffes Parisiens“ bekannt si
wurde am 21. Juni 1819 in Köln geboren, und befaßte sich in sein
jüngeren Jahren eifrig mit dem Violoncellspiel. Theils um sich
weiteren Kreisen bekannt zu machen, und theils, um sich auf sein
Instrument zu vervollkommnen, ging er 1842 nach Paris, und nah
im Konservatorium für einige Zeit an dem Unterricht der Vaslin'sch

1) S. dens. S. 111 d. Bl.

ſe Theil. Seine Verſuche aber, ſich als Celliſt zur Geltung
ringen, waren vergeblich, wie Fétis meint, weil ſeine Bogen-
ung ſich als unzureichend erwies. Wirklich erreichte er auch
daß er zur Mitwirkung im Orcheſter der komiſchen Oper zuge-
n wurde. Dieſe Thätigkeit behagte ihm aber auf die Dauer
, und ſo trat er von derſelben zurück und übernahm 1847 das
tes „Chef d'Orchestre“ am „Théâtre français“. Offenbach
e aber noch weitergehende Pläne, die darin gipfelten, als Kom-
iſt für das Theater wirkſam zu ſein. Es iſt bekannt, daß er
in erfolgreicher, wenn auch nicht gerade rühmenswerther Weiſe
icht hat. Hier kommt indeſſen lediglich der Violoncelliſt Offen-
in Betracht. Obwohl er als ſolcher nichts Außergewöhnliches
ete, ſo hat er doch Anſpruch darauf, an dieſer Stelle berückſichtigt
verden, weil er eine Reihe von Cellokompoſitionen ſchrieb, die
iner gewiſſen Beliebtheit gelangten. Außer einigen Salonſtücken
aßte er eine beträchtliche Reihe von Duetten.

Auguſte Tolbecque, deſſen Vater ein namhafter Schüler
olphe Kreutzer's im Violinſpiel war, wurde am 30. März 1830
Paris geboren, und kam im 11. Jahre als Schüler Vaslin's auf
dortige Konſervatorium. 1849 wurde ihm der erſte Preis zu-
nnt. Seit 1858 lebt und wirkt er in Niort, dem Hauptort des
artements Deux-Sèvres.

Zwei weitere franzöſiſche Celliſten ſind Laſſerre und Boubée.

Jules Laſſerre, geb. am 29. Juli 1838 zu Tarbes, be-
te von 1852—1855 das Pariſer Konſervatorium, und wurde
demſelben mit dem erſten Preiſe entlaſſen. Er unternahm darauf
Glück Kunſtreiſen in Frankreich und Spanien. 1869 ließ er ſich
leibendem Aufenthalt in London nieder, und wurde erſter Celliſt
der „Musical Union“ ſowie in Coſta's Orcheſter. Er ſchrieb
hreres für ſein Inſtrument.

Albert Boubée, geb. um 1850 zu Neapel, war urſprüng-
für den Kaufmannsſtand beſtimmt, und ſollte ſich, als er bei
em nicht aushielt, dem Lehrberuf widmen. Doch wurde auch
aus nichts, und Boubée entſchied ſich ſchließlich für die Muſik.
Anregungen, welche er durch ſeinen Cellolehrer Gaetano Ciaudelli,

sowie späterhin durch das Spiel Servais' und Piatti's empfin
bestimmten ihn wesentlich, bei dem Kunststudium zu beharren. 18
wählte Boubée London zu seinem Wohnsitz, wo er sich seitdem vo
ständig naturalisirt hat. Doch nahm er mitunter Engagements n
auswärts an. So wirkte er wiederholt längere Zeit in den Ba
orchestern zu Spaa und Scarborough mit. Als Konzertist berei
er Schweden, Norwegen und Dänemark. Zur Hauptsache widm
er sich aber dem Wirkungskreise, den er sich in der englischen Hau
stadt geschaffen hat. Von seinen Cellokompositionen, welche in v
schiedenen Solosätzen bestehen, ist in England „La Gymnastiq
du Violoncelliste“ am bekanntesten geworden.

Auch eine Violoncellvirtuosin von Ruf besaß Frankreich um
Mitte unseres Jahrhunderts in Lisa B. Cristiani, deren Na
allerdings auf italienische Abstammung deutet. Sie trug bei klein
Tongebung allerhand niedliche Stücklein ebenso gefällig als grazi
vor, mit denen sie sich auf ihrer Reise durch Deutschland und Dän
mark nach Rußland auch am 18. Oktober 1845 zu Leipzig in ein
eigenen Konzert hören ließ. Der reichliche Beifall, den man i
überall spendete, galt wesentlich mit ihrer schönen, imposanten E
scheinung. Dennoch fand Felix Mendelssohn es der Mühe wert
ihre Vorträge in ihrem Leipziger Konzert am Klavier zu begleite
und für sie ein „Lied ohne Worte“ zu komponiren. Vom König v
Dänemark wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. 1853 starb
in Tobolsk an der Cholera. Geboren wurde sie am 24. Dezemb
1827 zu Paris.

Gegenwärtig gelten als die besten französischen Cellisten: Jul
Delsart, Rabaud (beide sind Lehrer am Konservatorium zu Paris
Liègeois, Loeb und Becker. Nähere Nachrichten fehlen über di
selben noch zur Zeit.

In Belgien und Holland fand das Violoncell ungefähr um di
selbe Zeit Eingang, wie in Frankreich. Doch machte die Pflege de
selben in jenen beiden Ländern Anfangs nur langsame Fortschritt
Dies ist aus der sehr bescheidenen Zahl von nennenswerthen belg
schen und niederländischen Cellisten des vorigen Jahrhunderts

eßen, deren wir nicht mehr als vier zu verzeichnen haben. Der
'te von ihnen ist:

Wilhelm de Fesch, geb. in den Niederlanden gegen Ende
17. Jahrhunderts. Er war nicht nur Cellospieler, sondern auch
anist. In letzterer Eigenschaft funktionirte er bis 1725 an der
verpener Kathedrale, worauf er bei derselben als Nachfolger
e's[1]) das Kapellmeisteramt übernahm. Da er aber die seiner
ing anvertrauten Knaben des Kirchenchores roh behandelte, so
:lt er 1731 seinen Abschied, worauf er sich nach London begab.
t lebte er noch 1757, wie aus seinem in demselben Jahre von
ve gestochenen Portrait zu ersehen ist. Unter den von ihm ver=
itlichten Kompositionen, welche Burney als trocken und un=
:essant bezeichnete, befinden sich auch sechs als op. 8 zu Amster=
gedruckte Violoncellsolos.

Nächst Fesch ist Peter Wilhelm Winkis zu erwähnen.
jelbe wurde 1735 zu Lüttich geboren, blieb aber nicht in seiner
nath, sondern wanderte nach Deutschland aus, wo er zuerst
je Jahre in Diensten des Kasseler Hofes, und hierauf (Anfangs
5), wie Gerber berichtet, als Kammermusikus und Violoncellist
Kapellinstitut der Königin von Preußen angehörte. Er soll sich „mit
r Kunst und Einsicht" auf das Akkompagniren verstanden haben.

Der dritte hier zu berücksichtigende Violoncellist ist Jean
:old Dammen (bei Fétis Jean André Dahmen), welcher einer
ebreiteten holländischen Musikerfamilie angehört, und 1760 in
j geboren wurde. Er war ein geschickter Spieler. Um 1794
er in London. Dort erschienen von seinen Cellokompositionen
ere Hefte Duetten und Sonaten. 1794 war er am Drurylane=
ter angestellt. In den Jahren 1796 und 97 bereiste er Süd=
chland.

---

1) Alphons d'Eve erhielt die Bestallung als Kapellmeister an der Ant=
ner Kathedrale am 5. November 1718, nachdem er vorher lange Zeit hin=
den Chor der Kirche S. Martin in Courtrei dirigirt hatte. Von Interesse
uns die Angabe Fétis', daß d'Eve im Jahre 1719 eine solonelle Messe zu
Chören mit Begleitung von Instrumenten komponirte, unter denen auch
ligates Violoncell figurirt.

Endlich haben wir noch **Joseph Müntzberger** an die Stelle zu erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde 17 zu Brüssel geboren, wo sein Vater, Wenzeslaus M., beim Gouv neur der Niederlande, Prinz Karl von Lothringen, als Kamme musiker in Diensten stand. Fétis berichtet, der junge Müntzberg habe im Alter von sechs Jahren vor dem genannten Prinzen e Konzert auf einer, nach Art des Violoncells gehandhabten Brats gespielt. Durch diese Leistung sei derselbe bewogen worden, d Knaben vom Violinisten Van Maldere unterrichten zu lassen. Die Erzählung liegt ein Irrthum zu Grunde, denn Van Maldere sta am 3. November 1768, also ein Jahr vor Müntzberger's Gebu

In seinem 14. Lebensjahre begab sich Müntzberger nach Pari Dort förderte er sich mit alleiniger Hilfe der Tillière'schen Violonc schule so weit, daß er die schwierigsten Stücke der damaligen Cel Literatur auszuführen vermochte. 1790 nahm er eine Stelle Orchester des „Théâtre lyrique et comique" an, gab dieselbe al nach einiger Zeit auf, und trat in das Orchester des „Théât Feydeau"[1], dessen erster Cellist er nach Cardon's[2] Rücktritt wur Außerdem war er Mitglied der Kapelle Napoleon's I., sowie spä der des Königs. Während seiner Amtsthätigkeit produzirte er s öfters in Konzerten, und besonders in denen der „rue de Clery welche zu Beginn dieses Jahrhunderts bei den Parisern sehr beli waren. 1830 trat er mit einer Pension in den Ruhestand. Januar 1844 starb er.

Müntzberger, der sich durch seinen langjährigen Aufenthalt Paris nicht nur als Künstler, sondern auch in Betreff seiner Namen schreibung vollständig französirt hatte, komponirte ziemlich viel für Violoncell, nämlich fünf Konzerte, eine „Symphonie concertant Trios, bei denen, außer dem obligaten Cello, Violine und Baß theiligt sind, eine große Zahl von Duetten, Fantasien und Var tionenwerke, zwei Hefte Sonaten mit Baß, drei Hefte Etüden u

1) Fétis weist ihn dem Orchester des Theaters Favart zu. Müntzbe nennt sich aber selbst auf dem Titelblatt seiner Celloschule „Professeur Violoncelle au Théâtre Feydeau".

2) S. dens. S. 106 d. Bl.

Capricen, sowie eine Schule, betitelt: „Nouvelle méthode pour le violoncelle“. Letzteres Werk erschien allem Anschein nach vor 1800, da in demselben, gleichwie in Boccherini's Kompositionen, neben dem Baß-, Tenor- und Violinschlüssel auch noch der Alt- und Sopranschlüssel gebraucht ist, was in den nach 1800 erschienenen französischen Unterrichtswerken [1]) nicht mehr vorkommt.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm das Violoncellspiel in Belgien gegen Mitte unseres Jahrhunderts. Den Anstoß dazu gab der schon S. 112 d. Bl. erwähnte Franzose Platel, welcher die, in der Folge zu großem Ansehen gelangte Brüsseler Schule des Violoncellspiels begründete. Zunächst ging aus derselben

Adrien François Servais, geb. am 6. Juni 1807 in Hal bei Brüssel, hervor. Seine Laufbahn begann er, wie nicht wenige seiner Kollegen, mit dem Violinspiel, worin ihn Anfangs sein Vater, ein an der Kirche zu Hal angestellter Musiker, unterrichtete, durch den er auch mit den Elementen der Theorie bekannt gemacht wurde. Das seltene Talent des Knaben flößte dem kunstsinnigen Marquis de Sayve, welcher in der Nähe von Hal ein Gut besaß, so großes Interesse ein, daß er ihm die Mittel gewährte, unter Leitung des damaligen ersten Geigers am Brüsseler Theater, Namens van der Plancken, ernstliche Studien zu beginnen. In Brüssel fand Servais bald Gelegenheit, Platel zu hören, dessen Spiel einen tiefen Eindruck auf ihn machte und den Wunsch in ihm erweckte, sich dem Violoncellspiel zu widmen. Um Platel's Schüler zu werden, ließ er sich in das Brüsseler Konservatorium aufnehmen. Seine Entwickelung ging nun so rasch vor sich, daß er binnen kurzer Zeit alle seine Mitschüler überholte, und noch vor Ablauf eines Jahres den ersten Preis beim Wettbewerb errang. Platel ernannte ihn zu seinem Assistenten im Konservatorium. Gleichzeitig wurde er im Opernorchester angestellt, welchem er drei Jahre angehörte. Während dieses Zeitraumes gelang es ihm jedoch nicht, diejenige Anerkennung bei seinen Landsleuten zu finden, welche ihm bald darauf in Paris zu Theil wurde.

1) Soweit sie dem Verf. d. Bl. zugänglich waren.

Im Jahre 1834 trat Servais in London auf. Auch dort h
er bedeutende Erfolge; doch erweckte der Beifall des Publikums in i
nicht selbstgefällige Zufriedenheit, denn heimgekehrt, gab er sich
neuten Studien hin, durch welche er die höchste Stufe der Meist
schaft erlangte. Anfangs 1836 ging er abermals nach Paris.
folgenden Jahre bereiste er Holland, und 1839 besuchte er Pete
burg, wo er glänzende Aufnahme fand. Diese wurde ihm nun e
lich auch in seiner Heimath zu Theil, als er sich nach seiner Rückk
aus Rußland in Brüssel und Antwerpen hören ließ. Anfangs 18
unternahm er eine zweite Reise nach dem fernen Osten, auf welc
er in Petersburg, Moskau, Warschau, Prag und Wien durch sei
Leistungen große Begeisterung erweckte. 1843 konzertirte er wied
in Holland, und im folgenden Jahre in Deutschland, worauf
abermals nach Rußland ging. Im Winter 1847 war er in Pari
und weiterhin bereiste er die skandinavischen Länder. Nun begann f
ihn eine ruhigere Zeit, da er 1848, nachdem er zum Solo-Violo
cellisten des Königs von Belgien ernannt worden war, das Lehran
am Brüsseler Konservatorium übernahm, wodurch er mehr an d
Scholle gefesselt wurde. Dennoch trat er Anfangs 1866 eine noch
malige Reise nach Rußland an, die er bis Sibirien ausdehnt
Durch die Anstrengungen derselben legte Servais, wie man glaub
den Keim zu seinem Tode, welcher am 26. November desselbe
Jahres in seinem Geburtsort erfolgte, den er zu seiner Erholun
aufgesucht hatte.

Servais war nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sonder
auch ein durchaus origineller Künstler, der einen wesentlichen For
schritt in Betreff der Cellotechnik bewirkte, indem er für sie neue Seit
erschloß. Bei breiter, energie- und klangvoller Tongebung zeichn
sich sein Spiel durch sorgsamsten Schliff und effektvolle Behandlun
aus, da er es verstand, die Vorzüge seines Instrumentes in d
hellste Licht zu setzen. Viele Kenner bezeichneten ihn als den ers
Violoncellisten seiner Zeit. Jedenfalls machte er seinen französisch
Genossen erfolgreiche Konkurrenz, wie er denn auch die belgisc
Schule des Violoncellspiels zu außerordentlichem Ansehen erhob.

Auch als Tonsetzer für sein Instrument war Servais in

rkenswerther Weise thätig. Außer drei Konzerten schrieb er sechn „Fantasien“ mit Orchesterbegleitung. Sodann verband er sich t J. Grégoire zu vierzehn Duos für Klavier und Violoncell, soe mit dem Geiger Léonard zu drei Duos für Violine und Violoncell er Opernthemen. Auch im Verein mit Henri Vieuxtemps entstand ı derartiges Duett. Endlich komponirte er noch sechs Capricen in üdenform, die indessen nicht so anziehend sind, wie manche andere ner Cellosätze, unter denen wohl das „Souvenir de Spaa“ und : Variationen über den Schubert'schen Sehnsuchtswalzer die größte erbreitung gefunden haben.

Von den zahlreichen Schülern, welche Servais gebildet hat, ıd am bekanntesten geworden: Meerens, Deswert, Fischer ıd Bekker.

Charles Meerens, geboren zu Brügge am 26. Dezember 331, ist der Sohn eines geschickten Flötisten, welcher sich 1845 in ntwerpen niederließ, wo der junge Meerens den ersten Cellounterdht von Joseph Bessems erhielt. Später wurde ein gewisser Duon in Gent sein Lehrer. Nach seiner Geburtsstadt Brügge zurückkehrt, stiftete er eine musikalische Liebhabergesellschaft „les Francsmis“, und stand der von seinem Vater gegründeten Musikalienındlung vor. 1855 ging er nach Brüssel, um unter Servais' itung zu studiren. Seine Hauptthätigkeit widmete er aber weitern der Musikschriftstellerei mit besonderer Beziehung auf die kustik.

Jules Deswert, der hervorragendste Zögling Servais', ıd überhaupt einer der vorzüglichsten belgischen Cellisten, wurde am 6. August 1843 in Löwen geboren, und machte sich nach vollendetem tudium bei Servais durch verschiedene Kunstreisen einen sehr gehätzten Namen. 1865 ließ er sich in Düsseldorf nieder und war dort ne Zeitlang thätig. Drei Jahre später trat er als erster Cellist in e Weimaraner Hofkapelle, von wo er aber schon 1869 mit dem itel eines Konzertmeisters als Solocellist der königl. Kapelle und ehrer der Hochschule für Musik nach Berlin berufen wurde. Diese tellung gab er 1873 auf, um der Kompositionsthätigkeit zu leben. lachdem er sich einige Jahre in Wiesbaden aufgehalten, wählte er

1881 Leipzig zu seinem Wohnort. Außer zwei Opern, von denen die eine, benannt die „Albingenser", 1878 in Wiesbaden, und die andere, „Graf Hammerstein", 1884 in Mainz aufgeführt wurde, schrieb er drei Cellokonzerte, sowie eine bedeutende Anzahl von Salonstücken, gab eine Reihe älterer Violoncellmusik und Arrangements klassischer Musikstücke neu heraus, und veröffentlichte drei Hefte Etüden unter dem Titel „Le mécanisme du Violoncello". Auch eine Celloschule, die in London bei Novello erschien, verfaßte er.

Zu einem ausgezeichneten Künstler bildete Servais den am 22. November 1850 in Brüssel geborenen Cellisten

Adolphe Fischer aus, dessen Name auf deutsche Abkunft deutet. Sein Vater, welcher in der belgischen Hauptstadt als Dirigent wirkte, und dort auch den ersten Männergesangverein begründete, bereitete ihn für den Besuch des Brüsseler Konservatoriums vor. Seine Ausbildung ging in demselben unter Servais' Leitung schnell vorwärts: mit sechzehn Jahren wurde ihm der erste Preis zuerkannt. Nach vollendetem Studium wählte Fischer Paris zu seinem Wohnort, wo er bald allgemeine Anerkennung fand. Seitdem unternahm er mehrere Kunstreisen, die seinen Namen auch in den größeren Städten Deutschlands vortheilhaft bekannt machten.

Der Violoncellist P. R. Bekker, geb. am 23. Mai 1839 in der holländischen Stadt Winschoten, war von 1852—55 Zögling der Brüsseler Musikschule. Er wurde durch Servais so weit gefördert, daß man ihm gleichfalls beim Konkurrenzspiel den ersten Preis zuerkannte. Seinen Wirkungskreis suchte und fand Bekker als Musiklehrer in Utrecht. Für die Trefflichkeit seiner Leistungen spricht der Umstand, daß ihm 1861 vom König von Holland der Titel eines Solo-Violoncellisten verliehen wurde. Doch genoß er nicht lange die Früchte seines Fleißes, da er schon um 1875 starb.

Auch den ältesten seiner beiden Söhne, mit Vornamen Joseph, bildete Servais zu einem sehr guten Cellisten aus. Von 1869—70 gehörte er der Weimaraner Kapelle an. Mitte 1872 wurde er zum Lehrer seines Instrumentes am Brüsseler Konservatorium ernannt. Geboren wurde er am 23. November 1850 zu Hal, dem Heimathsorte

ines Vaters, an welchem er auch am 28. oder 29. August des ahres 1885 starb.

Zu den Schülern Platel's zurückkehrend, haben wir nächst dem teren Servais, François Demunck (De Munck) zu verzeichnen, elcher am 6. Oktober 1815 in Brüssel geboren wurde. Sein ater war dort Musiklehrer. Durch denselben mit den Anfangs-ünden der Tonkunst bekannt gemacht, trat er als zehnjähriger nabe in das Konservatorium seines Geburtsortes, und erhielt so-eich Platel zum Lehrer. 1834 verließ er, mit dem ersten Preise ekrönt, das Institut, und im folgenden Jahre wurde er zum Substi-uten seines Meisters ernannt. Als dieser letztere einige Monate nach mit Tode abging, wurde Demunck sein Amtsnachfolger im onservatorium. Sein Stern blieb demnächst noch im Steigen. étis sagt über ihn, gegen 1840 habe man die Hoffnung gehegt, daß : berufen sei, an die Spitze der Violoncellisten seiner Zeit zu treten, ı sich sein Spiel nicht allein durch die schön vermittelten Gegensätze ergischer und delikater Tongebung, sondern auch durch gefühlvollen usdruck bei leichter Überwindung aller Schwierigkeiten ausgezeich-et habe. Diese Hoffnung ging aber nicht in Erfüllung. Demunck eß sich in Verhältnisse ein, die lähmend auf seine Berufsthätigkeit irkten. Er vernachlässigte mehr und mehr das Cellostudium, büßte ıfolge dessen die Sicherheit und den Glanz seiner Leistungen ein, nd brachte sich überdies um seine Gesundheit. Trotzdem erregte er och bedeutendes Aufsehen in London. Bald darauf, und zwar im ahre 1845, beurlaubte er sich von seiner amtlichen Thätigkeit, um ı Gesellschaft einer Sängerin in Deutschland zu konzertiren. Doch un entsprachen seine Leistungen nicht mehr den gehegten Erwartun-en. Im Jahre 1848 trat Servais an Demunck's Stelle als Lehrer m Brüsseler Konservatorium, was ihn veranlaßte, nach London zu ehen, wo er einige Zeit im Orchester des „Her Majesty Theatre" ätig war. Aber nur zu bald stellten sich die Folgen seines ssoluten Lebenswandels ein. Er gerieth in mißliche Umstände, nd gebrochen an Leib und Seele kehrte er im Frühjahr 1853 ach Brüssel zurück, wo er am 28. Februar des folgenden Jahres erschied.

Im Druck erschien von Demunck nur eine „Fantasie" mi Variationen über russische Themen als op. 1.

Von seinen beiden Söhnen erzog er den jüngeren, Namen Erneste, geb. in Brüssel am 21. Dezember 1840, zum Cellisten Schon mit acht Jahren konnte dieser sich als Solospieler in seine Heimath, und mit zehn Jahren in London hören lassen. Dann wurd er noch für einige Zeit Servais' Schüler im Brüsseler Konserva torium. Später bereiste er im Verein mit Julien ganz Groß britannien, fixirte sich hierauf in London, ging aber 1868 nac Paris, war dort während zweier Jahre Mitglied des Maurin'sche Streichquartetts, und folgte 1871 dem an ihn ergangenen Ruf al erster Cellist der Weimaraner Kapelle. Seine Thätigkeit erlitt hie indessen eine mehrjährige Störung durch ein Leiden der linken Hand Seit seiner 1879 erfolgten Verheirathung mit Carlotta Patti lebt er in Amerika.

Als bemerkenswerther Schüler Demunck's, des Vaters, ist noch

Guillaume Paque, geb. am 24. Juli 1825 in Brüssel zu erwähnen. Mit zehn Jahren wurde er Schüler des dortigen Konservatoriums, auf welchem er während eines sechsjährigen Kursus seine gesammte künstlerische Bildung erhielt. Mit dem ersten Preise aus der genannten Anstalt entlassen, trat er in das Orchester des königl. Theaters seiner Vaterstadt. Nachdem er demselben einige Jahre angehört hatte, nahm er seinen Aufenthalt in Paris, mit der Absicht, sich dort dauernd zu habilitiren. Ein Antrag aber, den er 1846 erhielt, als Solocellist bei der italienischen Oper in Barcelona einzutreten, bewog ihn, die französische Hauptstadt zu verlassen. Kaum war er in Barcelona angelangt, so wurde ihm auch das Lehramt an der dortigen Musikschule übertragen. 1849 ließ er sich in Madrid vor der Königin von Spanien hören, und 1850 bereiste er konzertirend das südliche Frankreich. In demselben Jahre fixirte er sich in London, wo er namentlich als Kammermusikspieler zu Beliebtheit gelangte. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er als Solocellist am königl. Theater, sowie als Lehrer an der „London Academy of Music". Er wurde demselben am 3. März 1876 durch den Tod entrissen. Von seinen

Kompositionen veröffentlichte er mehrere „Fantasien", Variationen und Salonstücke.

Einen zweiten namhaften Zögling hatte der ältere Demunck in Isidore Deswert, nicht zu verwechseln mit dem schon berücksichtigten Violoncellisten gleichen Namens. Isidore Deswert, der Sohn eines in Löwen habilitirten Musikers, wurde daselbst am 6. Januar 1830 geboren, und erhielt, nachdem er seine Studien auf dem Brüsseler Konservatorium vollendet, beim Konkurrenzspiel den ersten Preis. 1850 fand er Anstellung als Lehrer an der Musikschule seiner Vaterstadt, und sechs Jahre später wurde ihm das Amt des Solocellisten am Theater „de la Monnaie" in Brüssel übetragen. Seit dem 3. Dezember 1866 ist er auch als Repetitor der Violoncellklasse am dortigen Konservatorium thätig.

Von Platel's Eleven sind noch zu nennen: Batta und Van Volxem.

Alexander Batta, geb. am 9. Juli 1816 in Maastricht, erhielt von seinem Vater, einem Gesanglehrer, den ersten Musikunterricht, und trieb Anfangs das Violinspiel. Nach einiger Zeit wurde sein Vater als „professeur de solfège" ans Brüsseler Konservatorium berufen, infolge dessen die Familie Batta ihren Wohnsitz in der belgischen Hauptstadt nahm. Dort hörte der musikbegabte Knabe den Cellomeister Platel spielen, wodurch der Wunsch in ihm erweckt wurde, demselben nachzueifern. Es gelang ihm auch, seinen Vater zu bestimmen, ihn an Platel's Unterricht im Konservatorium theilnehmen zu lassen. Durch anhaltenden Fleiß brachte er es dahin, daß er im Jahre 1834 zugleich mit Demunck den ersten Preis beim Wettspiel seiner Klasse erhielt. 1835 ging er nach Paris, wo er gute Aufnahme fand. Dies bestimmte ihn, sich dort heimisch zu machen.

Damals florirte der Tenorist Rubini in Paris. Alle Welt huldigte ihm, und Batta wurde sein so unbedingter Bewunderer, daß er ihn in der Vortragsweise kopirte. Bekanntlich können Instrumentalisten von guten Sängern viel lernen. Rubini hatte aber bei allen Vorzügen seiner Gesangsmanier den Fehler, die Kontraste des Forte und Piano ohne ausgleichende Übergänge als Mittel zu

benutzen, um drastische Wirkungen auf die Menge auszuüben. Dies nun eignete sich Batta um des damit zu erreichenden wohlfeilen Effektes willen an, und so wurde er für eine Zeitlang der erklärte Liebling des Pariser Publikums, und besonders der Damen, die er durch ein süßlich-koquettes Mienenspiel für sich einzunehmen wußte. Natürlich besaß er auch schätzenswerthe künstlerische Eigenschaften, aber eine äußerliche virtuose Richtung blieb seitdem an ihm haften.

Batta veröffentlichte eine ansehnliche Reihe von Salonstücken und Transskriptionen, sowie ein Konzertstück und ein paar Konzert-Etüden für sein Instrument. Diese Erzeugnisse beschäftigten eine Zeitlang die Violoncellisten; heute gewähren sie indessen kein Interesse mehr.

J. B. Van Volxem, geb. am 30. November 1817 in Uccle-les-Brüxelles, wurde 1833 als Schüler Platel's ins Brüsseler Konservatorium aufgenommen. Bei dem Konkurrenzspiel erhielt er zwei Preise im Cellospiel und in der Komposition. Weiterhin wurde er Chordirektor am königl. Theater zu Brüssel. Seitdem widmete er sich vorzugsweise den Interessen des Chorgesanges, um dessen Verbreitung in Belgien er sich wesentliche Verdienste erwarb.

Den bis dahin erwähnten Künstlern sind noch drei belgische Violoncellisten, nämlich Chevillard, Warot und Vieuxtemps, anzureihen, von denen der erstgenannte als der weitaus bedeutendste und berühmteste zu bezeichnen ist.

Pierre Alexandre François Chevillard, geb. am 15. Januar 1811 in Antwerpen, empfing, nachdem er im elterlichen Hause für den Musikerberuf vorbereitet worden war, seine höhere Ausbildung als Schüler Norblin's im Pariser Knnservatorium, welchem er vom 15. März 1820 bis zum Jahre 1827 angehörte. Mit dem ersten Preise aus demselben entlassen, übernahm er die Funktionen des Solocellisten im Orchester des „Théâtre Gymnase". In dieser Stellung, welche ihm hinreichende Muße gewährte, das Kompositionsstudium unter Fétis' Leitung weiter zu betreiben, verblieb er bis 1831. Darauf wurde er Mitglied des Orchesters der italienischen Oper. Im Jahre 1859 übernahm er an Vaslin's Stelle das Lehramt am Pariser Konservatorium.

Chevillard zeichnete sich nicht nur als virtuosisch geschulter
ler, sondern auch als ein, von höherem künstlerischem Streben
lter Musiker aus, was er besonders durch seine Bemühungen
mentirte, die letzten Streichquartette Beethoven's in die Pariser
ikkreise einzuführen, für welche diese großartigen Tondichtungen
ahin noch eine unbekannte Welt gewesen waren. Nach wieder-
n vergeblichen Versuchen, die an der unzureichenden Intelligenz
r Mitspieler scheiterten, gelang es ihm endlich, in den von einem
jen Streben erfüllten Künstlern Maurin, Sabattier und Mas
nigen Kräfte zu gewinnen, durch welche seine Idee zur Verwirk-
ng gelangte. Anfangs veranstalteten die Quartettgenossen
ataufführungen vor nur wenigen Kennern. Allmählig aber ver-
erte sich die Zahl der Zuhörer, so daß man zu öffentlichen Pro-
onen schritt, welche im Pleyel'schen Saale stattfanden. Während
Jahre 1855 und 56 unternahmen die vier Spieler auch Reisen
Deutschland, um sich mit den letzten Quartetten Beethoven's
köln, Frankfurt, Darmstadt, Leipzig, Berlin und Hannover
n zu lassen. Überall fanden sie die ihnen gebührende Anerken-
J. Im Jahre 1868 trat für Chevillard, der Ende 1877 starb,
unck, der jüngere, in das Quartett ein.

An Cellokompositionen veröffentlichte Chevillard ein Konzert,
nze mélodies, morceaux développés par Violoncelle et
estre ou piano", eine „Fantasie" über Themen aus Marino
ero, „Lamenti, Adagio et Finale", und „Andante et Bar-
lle". Überdies gab er eine Celloschule heraus, welche den Titel
„Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie
instrument, des gammes, leçons progressives, études,
variés et leçons pour chacune des positions."

Constant Noël Adolphe Warot, geb. am 28. November
in Antwerpen, begann frühzeitig seine Musikübungen auf der
ne, gab aber bald dieses Instrument zu Gunsten des Violoncells
1852 wurde er als Lehrer am Brüsseler Konservatorium
tellt. Außer einer Violoncellschule, welche als Unterrichts-
an dem soeben genannten Kunstinstitut eingeführt wurde,
b er Duos für zwei Violoncelle und ein „air varié" mit

Klavierbegleitung. Er starb am 10. April 1875 an dem Orte sei
Wirkens.

Über Jules Joseph Ernest Vieuxtemps, den jüng
Bruder des gleichnamigen berühmten Violinvirtuosen, ist we
nichts bekannt geworden, als daß er lange Zeit Solocellist der italie
schen Oper in London war, sowie, daß er gegenwärtig Solospie
beim Hallé'schen Orchester in Manchester ist.

Von den holländischen Violoncellisten des gegenwärtigen Ja
hunderts ist vorab Andreas Ten Cate, geb. 1796 in Amst
dam, zu berücksichtigen. Ursprünglich war er für den Kaufmann
stand bestimmt. Im Alter von 14 Jahren entschied er sich aber
die Musik, und wurde Jan Georg Bertelman's Schüler. In sein
reiferen Jahren widmete er sich hauptsächlich der Bühnenkompositi
schrieb aber auch einige Instrumentalsachen, unter denen sich ein pa
Violoncellkonzerte befinden. Er starb am 27. Juli 1858.

Eine größere, und wohl die größte Bedeutung für das hollä
dische Cellospiel hat Jacques Franco-Mendès, welcher v
einer seit langer Zeit in Amsterdam ansässigen portugiesisch
Familie abstammt. Er wurde 1816 in der genannten Stadt g
boren, und begann seine musikalischen Übungen bei jungen Jahre
Den Unterricht auf dem Violoncell empfing er von Präger; in d
Theorie war er Bertelman's Schüler. Um sich weiter im Cellosp
auszubilden, ging er 1829 nach Wien zu Merk. Bis dahin w
Franco-Mendès unentschieden gewesen, ob er die Musik nur
seinem Vergnügen oder berufsmäßig treiben solle. Bald entschi
er sich aber für letzteres, und so unternahm er denn mit sein
Bruder Joseph, der ein begabter Violinspieler war, im Jahre 18
eine Reise nach London und Paris. In ersterer Stadt debütirte
mit Glück in einem von Nepomuk Hummel gegebenen Konzert. N
seiner Rückkehr nach Amsterdam erhielt er vom König von Holla
den Titel als Kammer-Violoncellist. 1833 unternahmen die G
brüder Franco-Mendès eine gemeinschaftliche Kunstreise nach Deutsch
land, und ließen sich beifällig in Frankfurt, Leipzig und Dres

en. Im folgenden Jahre wurde Jacques zum ersten Solo-Cellisten
Königs von Holland ernannt. 1836 begab er sich mit seinem
ater wieder nach Paris. Derselbe starb 1841, und dieser Ver-
traf Jacques so schwer, daß er sich für längere Zeit nicht dazu ent-
eßen konnte, Kunstreisen zu unternehmen. Lediglich ließ er sich noch
igenen Konzerten, sowie in den Abonnementskonzerten der Haupt-
te seines Vaterlandes hören. 1845 erwachte von Neuem in ihm
Lust zu weiteren Ausflügen: er betheiligte sich in diesem Jahre
wirkend an dem Musikfest, welches zur Feier der Enthüllung des
thovendenkmals in Bonn abgehalten wurde, konnte aber wegen
rfülle der künstlerischen Produktionen keinen Erfolg erringen.
i0 nahm er seinen ständigen Wohnsitz in Paris.

Als Tonsetzer bethätigte Franco-Mendès insofern ein achtungs-
thes Streben, als er sich mehrfach mit der Kammermusik in
sterer Richtung beschäftigte. So schrieb er zwei Quintette und
ge Streichquartette, deren eines von der niederländischen Gesell-
ift zur Beförderung der Tonkunst durch Preisverleihung ausge-
hnet wurde. Doch hat er auch eine größere Reihe Salonkompo-
onen für sein Instrument verfaßt, darunter ein großes Duo für
i Violoncelle, eine Elegie, „Fantasien", Capricen und dergl. mehr.
zelnes davon wird wohl noch gespielt, wie z. B. das Adagio
48.

Unter Franco-Mendès' Schülern ist

Charles Ernest Appy hervorzuheben, welcher, von franzö-
jen Eltern abstammend, am 25. Oktober 1834 in Haag geboren
rde. Sein Vater war dort Bratschist in der königl. Kapelle, ver-
aber mit seiner Familie nach Amsterdam, wo sein in Rede stehen-
Sohn im 14. Jahre bei Richard Hol mit dem Klavierspiel be-
n. Ein Jahr danach ging er zum Violoncell über, auf welchem
der Belgier Charles Montigny, und weiterhin der damalige erste
sterdamer Cellist Merlen unterrichtete. Die letzte Feile gab ihm
inco-Mendès, bei welchem er dessen Kompositionen studirte.

Seine musikalische Praxis begann Appy 1851 als Mitglied des
zertorchesters zu Zaandam. Bald erhielt er auch aus verschiede-
Provinzialstädten seines Vaterlandes Einladungen zur solistischen

Mitwirkung in Konzerten, und 1854 wurde er für sechs Mon von Johann Gungl als Solocellist nach Schottland engagirt. Zi Jahre später wurde er Mitglied des Amsterdamer Parkorcheste sowie des Orchesters der Gesellschaft „Felix Meritis". 1857 wir er ein halbes Jahr in den Konzerten des Londoner Krystallpalas mit, und nach seiner Heimkehr trat er dem Orchester der Gesellsch „Cäcilia" in Amsterdam bei. Von 1862 ab gehörte er dem Strei quartett des trefflichen Geigers Franz Coenen neun Jahre an, n durch ihm die Gelegenheit zu Theil wurde, mit ausgezeichneten Kün lern, wie Ernst Lübeck, Alfred Jaël und Frau Klara Schumann musiziren.

Im Jahre 1864 wurde Appy als Cellolehrer bei der „Maa schappij tot Bevordering van Toonkunst" angestellt, in welch Amt er bis 1883 verblieb. Während dieser Zeit, und zwar 187 ging er für sechs Monate nach New-York, um als Solocellist in d Thomas'schen Konzerten mitzuwirken. Sein Stellvertreter als Lehr bei der Amsterdamer „Maatschappij" war unterdessen Daniel Lange.

Nach Holland zurückgekehrt, nahm Appy seinen Aufenthalt Haarlem, wo er Unterricht im Violoncell- und Klavierspiel ertheil Von dort ging er 1882 wieder nach Amsterdam, und eröffnete de eine gut prosperirende Musikschule, welcher er zur Zeit noch vorste Seine Cellokompositionen bestehen in „Fantasien" über Motive a dem „Freischütz" und „Robert der Teufel", sowie in einigen kleiner Salonstücken.

Der vorhin genannte Daniel de Lange, geb. gegen 18 in Rotterdam, wurde von Simon Ganz und Servais zum Cellist gebildet, während Verhulst sein theoretischer Lehrer war. Nach a solvirtem Studium bereiste er mit seinem Bruder, dem Klavierspiel und Organisten Samuel de Lange, Österreich, und kam dadurch na Lemberg an die dortige Musikschule, der er drei Jahre angehört 1863 kehrte er nach Hause zurück, und übernahm an der Rotte damer Musikschule den Cellounterricht, welchen bis dahin sein Lehr Ganz ertheilt hatte. Weitere Nachrichten fehlen über ihn.

Bei Simon Ganz begann auch Jacques Rensburg, ge

22. Mai 1846 zu Rotterdam, im neunten Jahre seine Cello-
ıngen, welche er unter Giese, Daniel de Lange und Emil Hegar[1])
ter fortsetzte. Rensburg war jedoch nicht zum künstlerischen, son-
n zum kaufmännischen Beruf bestimmt. Indessen wuchs seine
igung zur Musik mit der Zeit so sehr, daß er 1867 von seinem
ter die Erlaubnis erhielt, sich der Kunst widmen zu dürfen. Er
g nun Mitte des genannten Jahres nach Köln, um bei dem dorti-
ı damaligen talentvollen Violoncellisten Schmitt noch einen Kursus
chzumachen. Dieser war aber infolge einer Brustkrankheit, welche
ı bald dahinraffte, bereits so leidend, daß Rensburg's Wunsch uner-
lt blieb, von ihm zu lernen. Anstatt Schmitt's Schüler zu werden,
rde er dessen provisorischer Stellvertreter als erster Cellist im Or-
ster der Gürzenich-Konzerte, sowie als Lehrer an der „Rheinischen
usikschule“ zu Köln. Beide Ämter übertrug man ihm infolge seiner
chätzten Leistungen definitiv am 1. April 1868, da Schmitt in-
ischen gestorben war. Neben seiner amtlichen Thätigkeit ließ
nsburg sich mit günstigem Erfolg mehrfach in den Städten des
heinlandes sowie Norddeutschlands, und 1872 auch im Leipziger
wandhauskonzert als Solist hören. Aber die rastlose Hingebung,
mit er seinen Beruf ausübte, zog ihm ein nervöses Leiden zu,
lches ihn nöthigte, ins Privatleben zurückzutreten. Im Herbst 1874
gab er sich nach seiner Vaterstadt, und seit dem Frühjahr 1880
t er in Bonn, wo er an einem kaufmännischen Unternehmen be-
iligt ist. Von seinen Kompositionen erschien „Recitativ, Adagio
d Allegro in Form eines Konzertstückes“.

Ein vorzüglicher holländischer Violoncellspieler ist Louis
ibeck, geb. am 14. Februar 1838 zu Haag. Sein Vater, der um
s holländische Musikleben hochverdiente Hofkapellmeister Johann
inr. Lübeck (gest. am 7. Februar 1865 in Haag), ertheilte ihm,
chdem er sich bis zu seinem 17. Jahre in dilettirender Weise mit
usik beschäftigt hatte, den ersten regelmäßigen Unterricht. Zu
ner weiteren Vervollkommnung studirte er von 1857—59 noch unter
on Jacquard's Leitung in Paris. Hierauf machte er erfolgreiche

1) Die Cellisten Hegar und Giese s. S. 144 und 168 d. Bl.

Kunstreisen durch Frankreich und Holland, nahm dann seinen Au enthalt in Kolmar, von wo aus er mehrfach mit Klara Schuman und Jul. Stockhausen konzertirte, und folgte 1866 dem Ruf na Leipzig als erster Cellist der Gewandhauskonzerte und Lehrer de Konservatoriums. Diese Ämter versah er bis 1868, in welche Jahre er in ähnlicher Stellung in Frankfurt a. M. thätig wa Auch erneute Kunstreisen unternahm er durch Deutschland, Hollan und England.

Im Jahre 1871 wurde Lübeck Mitglied der Karlsruher Kapelle Doch verweilte er auch in dieser Position nicht lange. Zunächst gin er 1873 nach Berlin und Petersburg, wandte sich von letzterer Stat nach Sondershausen, wo er ein Jahr der fürstl. Kapelle als Solo cellist angehörte, und bereiste darauf Nordamerika. Im Jahre 188 nach Europa zurückgekehrt, wurde er als Nachfolger des Konzert meisters Jul. Stahlknecht für die Berliner Hofkapelle gewonnen, de er noch als Solocellist angehört.

Außer einer Reihe kleinerer Stücke, worunter sich auch Trans skriptionen befinden, hat Lübeck zwei Cellokonzerte geschrieben, vo denen indessen nur eines bis jetzt veröffentlicht ist.

Zu den jüngeren holländischen Violoncellisten, welche sich durc ihre Leistungen hervorgethan haben, gehören Bouman und Maaré

Antoon Bouman, geb. in Amsterdam im Jahre 1855 empfing den ersten Unterricht von einem seiner Brüder, mit dene er später einige Zeit hindurch regelmäßige Quartettunterhaltunge veranstaltete. Als zwölfjähriger Knabe konnte er sich schon vor den König Willem III., sowie in öffentlichen Konzerten seiner Vaterstad hören lassen. Um sich weiter zu fördern, besuchte er das Rotter damer Konservatorium, und genoß dort den Cellounterricht O. Eber le's [1]. Heimgekehrt, spielte er wieder vor dem Könige, welcher ihn die Mittel zur Fortsetzung seiner Studien gewährte. Er gewann dadurch die Möglichkeit, noch vier Jahre an seiner Vervollkommnun zu arbeiten, wobei ihm die Berathung Aug. Lindner's in Hannover Fr. Grützmacher's in Dresden, Joseph Servais' in Brüssel un

1) S. dens. S. 145 d. Bl.

ten Jacquard's in Paris zu Theil wurde. Hierauf bereiste er das
liche Frankreich und England, wo er während eines vierjährigen
ufenthaltes viel und mit Glück konzertirte. Seitdem hat er sich in
trecht einen lohnenden Wirkungskreis als Dirigent der städtischen
onzerte, sowie als Solospieler und Cellolehrer geschaffen. Außer
ehreren kleineren Kompositionen schrieb Bouman zwei Konzerte für
in Instrument.

Durch Eberle, welcher, wie wir soeben sahen, zeitweilig Bou-
an's Lehrer war, erhielt auch Th. C. de Maaré, geboren am
4. Januar 1863, seine Ausbildung als Violoncellist. In seinem
2. Jahre erhielt er als zweiter Solocellist Anstellung bei der
Amsterdamsche Orkestvereeniging", worauf ihm die Stelle des
sten Solospielers bei der „Koningl. Fransche Opera" übertragen
urde, in welcher Stellung er sich noch jetzt befindet.

Die beiden jüngsten Cellisten Hollands von bemerkenswerthem
alent sind Snoer und Smith.

Johan Snoer wurde am 28. Juni 1868 in Amsterdam
boren, und empfing den ersten Unterricht von Alexander Pohle,
nem Schüler Fr. Grützmacher's. Nach Pohle's Tode wurde der
ngere Giese [1]) sein Lehrer, und als dieser nach Amerika auswan-
rte, übernahm Henri Bosmans sein Leitung. Weiterhin bildete er
h auch bei Edm. Schuëcker, gegenwärtig Lehrer am Leipziger Kon-
rvatorium, als Harfenspieler aus. Seine praktische Laufbahn be-
nn Snoer als Volontär im Amsterdamer Parkorchester. Nach
uflösung desselben wurde er als Violoncellist und Harfenist im neu
richteten Parktheater zu Amsterdam angestellt. Seit 1885 ist er
ster Solocellist und Harfenist bei der „Amsterdamsche Orkest-
ereeniging".

Johannes Smith, geb. am 27. Januar 1869 in Arnheim,
pfing in Maastricht, wohin sein in holländischen Diensten ge-
sener Vater 1880 versetzt wurde, den ersten Cellounterricht von
fred Heyn [2]). Weiterhin zog die Familie Smith nach Amsterdam,

1) S. dens. S. 169 d. Bl.

2) Alfred Heyn, ein Schüler Fr. Grützmacher's, war damals Solocellist
städtischen Orchester zu Aachen, und lebt jetzt in Darmstadt. Vgl. hierzu S. 153.

und hier wurde Ernest Appy der Lehrer des Kunstjüngers, welch
sich 1883 nach Dresden begab, um bei Fr. Grützmacher auf de
Violoncell, und bei Felix Draeseke in der Theorie seine Ausbildu
zu vollenden. Seitdem trat Smith mit günstigem Erfolg in Leipzi
Dresden, Berlin, Haag u. s. w. als Konzertspieler auf.

VII. England und Skandinavien.

Die hingebende Pflege, welche man in England während d
17. Jahrhunderts der Viola da Gamba gewidmet hatte[1], wurde de
dem Violoncell nicht in gleichem Maße zu Theil. Dieses Instrume
war, gleich der Gambe, von Italienern in die Londoner Musikkrei
eingeführt worden. Ariosti, Bononcini, Cervetto und Caporale, -
sie alle trugen dazu bei, dasselbe in der englischen Hauptstadt u
darüber hinaus heimisch zu machen. Trotzdem wurde jedoch d
Violoncellspiel von den Söhnen Albions, wenigstens im vorig
Jahrhundert, nur spärlich zum Berufsstudium gemacht. Man übe
ließ dies, mehr und mehr vom handelspolitischen Geist beherrsc
wie in Betreff des Violinspiels, zur Hauptsache den Fremden, wel
in der oft genug getäuschten Hoffnung auf reichen Gewinn n
England zogen. So erscheint es begreiflich, daß die Zahl der
wähnenswerthen englischen Cellisten von Profession keine große i

Der älteste englische Violoncellist ist, so weit man zu sehen v
mag, Barthol. Johnson. Er muß 1710 geboren sein, da es
Gerber heißt, daß er am 3. Oktober 1810 zu Scarborough sein
hundertjährigen Geburtstag gefeiert habe. Gerber berichtet darüb
„Lord Mulgrave und über siebzig andere angesehene Personen wo
ten der Feyer, in der Freymaurer-Halle bey. Während der Abe
veranstalteten musikalischen Akademie spielte der Jubelgreis noch
dem Violoncell den Baß zu einer Menuet, welche er vor 60 Jah
komponirt hatte."

1) S. S. 17 ff. d. Bl.

Auch John Hebden mag zu Anfang des 18. Jahrhunderts
oren worden sein, da sein Bildnis im Jahre 1741 von John
ber in Groß-Folio gestochen wurde. Gerber sagt über ihn, daß
„ein berühmter englischer Tonkünstler und Violoncellist“ gewesen
Er spielte auch die Gambe. Mit dieser ist er auf dem von Faber
gefertigten Porträt abgebildet.

Demnächst ist William Paxton zu nennen, dessen Wirksam-
in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt. Burney
mt seinen schönen Celloton, sowie seine Geschicklichkeit als Akkom-
nist. Von seinen Kompositionen wurden gedruckt: sechs Duos
zwei Violoncelle (op. 1), acht Duos für Violine und Violoncell
). 2), sechs Violinsolos (op. 3), vier Violin- und zwei Cellosolos
). 4), „XII easy Lessons for Violoncello in wich are introdu-
l several favour airs“ (op. 6), und sechs Violoncellsolos (op. 8).

Mehr als Paxton machte John Crosdill, geboren 1755
London, von sich reden. Er wurde von seinen Landsleuten
der erste Violoncellist Europas angesehen, obwohl man es in
ndon erleben mußte, daß die Rivalität Mara's[1] ihm einigermaßen
ährlich wurde. Reichardt, der Crosdill hörte, fand seine Vor-
gsweise nicht frei von einer gewissen Härte. Seine Ausbildung
pfing C., nachdem er einen vorbereitenden Kursus in London
chgemacht hatte, bei dem älteren Janson in Paris, wohin er sich
gen 1772 begab. Noch vor dem Jahre 1780 kehrte er nach London
ück, nahm aber keinerlei bindende Stellung an, sondern beschränkte
darauf, vornehmen Leuten Unterricht zu ertheilen, und in öffent-
en Konzerten solistisch mitzuwirken, womit er 1784 den Anfang
chte. Zehn Jahre später verheirathete er sich mit einer reichen
me, und von da ab trieb er die Musik nur noch zu seinem Ver-
igen. Er starb zu Escrick in der Grafschaft Yorkshire. Von seinen
mpositionen wurde nichts veröffentlicht.

Vier weitere, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an-
örende englische Cellisten sind: Hardy, Reinagle I. und II., und
nn.

---

1) S. dens. unter den böhmischen Violoncellisten.

Über Hardy weiß man nichts weiter, als daß er gegen 180(in London ein Unterrichtswerk mit dem Titel: „Violoncello preceptor, with Scales for Fingering in the various Keys“ ver öffentlichte.

Joseph Reinagle, geb. 1762 zu Portsmouth, war der Soh eines deutschen, nach England ausgewanderten Musiklehrers. Ur sprünglich sollte er Seemann werden, woraus nichts wurde. Nac der ersten Seereise kam er zu einem Edinburger Goldarbeiter in di Lehre. Aber auch hier hielt er nicht aus, weshalb sein Vater be schloß, ihn Musiker werden zu lassen. Zu seinem Instrument wählt er die Trompete, auf welcher er einige Geschicklichkeit erlangte. Nu trat er als Trompeter in die Dienste des Königs von England. Ge sundheitsrücksichten nöthigten ihn indessen, das genannte Blasinstru ment aufzugeben. Er wählte dafür das Violoncell. Zeitweilig wa er Konzertdirigent in Edinburg. 1789 ging er nach Dublin un 1791 nach London. Schließlich nahm er seinen Aufenthalt in Ox ford, wo er 1836 starb. Für das Violoncell gab er 30 Duos in vie Cahiers als op. 2, 3, 4 und 5, sowie eine Schule „Concise introduction for the art of playing the violoncello“ heraus welche viermal aufgelegt wurde.

Reinagle's jüngerer Bruder, mit Vornamen Hugues, geb 1766 zu Portsmouth, empfing seine Ausbildung durch Crosdill un zeichnete sich durch ungewöhnliche Tüchtigkeit aus. Er starb i jungen Jahren zu Lissabon, wohin er sich zur Wiederherstellung seine schwankenden Befindens begeben hatte. Von seinen Kompositione erschienen drei Werke; zwei derselben, op. 1 und 2, bestehen in j sechs Cellosolos, und op. 3 enthält sechs Duette für zwei Violoncelle

Joseph Gunn, geb. angeblich zu Edinburg gegen 1765, wa nicht nur ein gewandter Cellist, sondern auch ein bemerkenswerthe Musikschriftsteller. Im Jahre 1790 ließ er sich als Cellolehrer i London nieder. Dort veröffentlichte er 1793 ein Lehrwerk für sei Instrument unter dem Titel: „The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument.“ Fétis bemerkt in Betreff der Vorred

ſes aus zwei Theilen beſtehenden Werkes, daß dieſelbe eine aus-
zeichnete Abhandlung über den Urſprung des Violoncells, ſowie
er die alten und modernen Saiteninſtrumente enthalte.

Gunn ſchrieb noch ein anderes, 1801 zu London veröffentlichtes
erk, welches ſich mit auf das Violoncell bezieht. Der Titel des-
ben lautet: „Essay theorical and practical on the application
harmony, thorough-bass and modulation to the violon-
llo.“ Außerdem veröffentlichte er 1794 eine Flötenſchule, und
06 ein Lehrwerk über die im ſchottiſchen Hochlande ſeit alter Zeit
bräuchlich geweſene Harfe.

Im Jahre 1795 kehrte Gunn zur Übernahme einer ihm dar-
botenen vortheilhaften Stellung nach ſeiner Geburtsſtadt zurück,
der er auch allem Anſchein nach ſein Leben beſchloß.

Einen Violoncelliſten von außerordentlicher Befähigung beſaßen
Engländer in Robert Lindley, welcher bis auf den heutigen
g von keinem ſeiner Landsleute wieder erreicht, geſchweige denn
ertroffen worden iſt. Er wurde am 4. März 1775[1]) zu Rother-
am in der Grafſchaft Yorkſhire geboren, und begann ſeine Muſik-
ungen unter der väterlichen Anleitung mit dem Violinſpiel. Bald
er griff er nach dem Violoncell, auf welchem er mit neun Jahren
on ſo weit vorgeſchritten war, daß er im Theaterorcheſter zu
righton mitwirken konnte. Indeſſen fühlte Lindley ſich dadurch
ht befriedigt. Er hatte ein höheres Ziel ins Auge gefaßt, und um
zu erreichen, vertraute er ſich im 16. Lebensjahre der Leitung des
ngeren Cervetto[2]) an, welcher die Beanlagung des Jünglings zu
icklicher Entfaltung brachte. 1794 trat Lindley als erſter Violon-
liſt in das Orcheſter des „King-Theatre“ zu London als Nach-
ger Sperati's ein. Auch wurde er in gleicher Eigenſchaft für die
ncient Concerts“, ſowie für die Aufführungen der Londoner
ilharmoniſchen Geſellſchaft gewonnen. Am 13. Juni 1855
rb er.

1) Nach Forſter's Angabe. Fétis ſetzt ſein Geburtsjahr, wohl irrthümlich,
Jahr 1772.

2) S. denſ. S. 57 u. 68.

Über Lindley's Spiel, welches von seinen Landsleuten vielleich ein wenig überschätzt worden ist, bemerkt Fétis Folgendes: „In der Dictionary of musicians (London 1824) ist gesagt, daß diese Künstler nicht geringer gewesen sei, als irgend ein anderer euro päischer Violoncellist; diese Behauptung ist nicht begründet. Lindle zeichnete sich durch schönen Ton und große Reinheit des Spieles aus aber es mangelte ihm gänzlich Empfindung und Stil, und in Betref der technischen Schwierigkeiten, sowie im Ausdruck, blieb er wei hinter Romberg, Lamare, Bohrer, und namentlich auch hinter Ser vais zurück." Dennoch äußerte Romberg, als er bei seiner Anwesen heit in London, wie Forster[1]) berichtet, von Joh. Peter Salomo gefragt wurde, was er von Lindley's Leistungen halte, derselbe se ein Teufelskerl. Jedenfalls war er also doch eine für seine Zeit be deutende Erscheinung. Sein Bruder Charles, der gleichfall Violoncellist war, konnte sich mit ihm nicht im Entferntesten messen Mehr als dieser scheint dagegen Lindley's Sohn William, geb 1802, geleistet zu haben. Doch wurde er durch anhaltende Krank heit genöthigt, sich im reiferen Alter von der Öffentlichkeit zurück zuziehen.

Robert Lindley schrieb vier Konzerte, Duos für Violine un Violoncell (op. 5), Duos für zwei Violoncelle (op. 6, 8, 10 un 27), Solostücke (op. 9) und verschiedene variirte Themen, sowi Potpourris. Diese Kompositionen sind aber sämmtlich längst de Vergessenheit anheimgefallen.

Unter Lindley's Schülern dürfte Charles Lucas, geb. 180 zu Salisbury, als der beste zu bezeichnen sein. Die erste musikalisch Ausbildung empfing er in dem Sängerinstitut der Kathedrale seine Vaterstadt, worauf er die königl. Musikakademie zu London besuchte. 1830 wurde er zum Komponisten und Violoncellisten der Königi Adelaida ernannt. Daneben verwaltete er das Organistenamt a der Kapelle S. George. Zwei Jahre später betraute man ih mit der Funktion des Orchesterchefs an der königl. Musikakademie, deren Vorsteher er 1859 wurde. Schon vorher war er als erste

---

1) Forster: „The History of the Violin." London 1864.

oloncellist der italienischen Oper an die Stelle seines Lehrers ıdley getreten. Er starb am 23. März 1869 zu London. Sein ntsnachfolger bei der Oper war der Cellist Collins.

Von den Zeitgenossen Lindley's sind hier noch anzufügen: Cud- ›re, Crouch und Powell.

Richard Cudmore, geb. 1787 zu Chichester in der Graf- aft Sussex, bethätigte sich nicht nur als Cellist, sondern auch als olinspieler und Pianist. Im Klavierspiel war der Organist Forgett Chichester sein Lehrer. Wer ihn auf der Geige unterrichtete, ist ıbekannt. Man weiß nur, daß er mit neun Jahren öffentlich ein ›nzert auf diesem Instrumente vortrug. Im zehnten Jahre wurde einagle sein Cellolehrer, und ein Jahr darauf produzirte er sich mit ıem Cellokonzert von seiner eigenen Komposition. Dann machte zwei Jahre lang Geigenstudien unter Salomon's Leitung in Lon- ›n, worauf er nach seiner Vaterstadt zurückkehrte und dort die ichsten neun Jahre verblieb. Der Wunsch, sich erneuten Klavier- ıdien hinzugeben, trieb ihn wieder nach London, wo er sich weiterhin iederholt als Pianist hören ließ. Ein Kunststück eigener Art voll- ihrte er aber in Liverpool, indem er dort in einem von ihm veran- alteten Konzert hintereinander als Klavier-, Violin- und Violon- llspieler auftrat. Die Solostücke, welche er vortrug, waren von alkbrenner, Rode und Cervetto. Auch als Dirigent des Orchesters em „Gentleman's Concert" in Manchester war er einige Jahre ıätig. Natürlich bildete seine vielseitige Thätigkeit ein Hindernis ir ihn, sich in einem Fach besonders auszuzeichnen.

Über den Cellisten F. W. Crouch, welcher dem Orchester der alienischen Oper zu London angehörte, fehlen nähere Nachrichten. ›och ist er der Erwähnung werth, weil er ein Lehrwerk unter dem itel: „Complete Treatise on the Violoncello" veröffentlichte.

Thomas Powell, geb. 1776 in London, beschäftigte sich ühzeitig mit Musik, und befaßte sich neben dem Violoncellspiel auch it dem Klavier und der Harfe. 1805 trat er als Solocellist mit nem selbstkomponirten Konzert beifällig in seiner Vaterstadt auf. ›anach habilitirte er sich in Dublin als Musiklehrer. Seine Muße- unden widmete er der Komposition und dem eifrigen Studium

seines Instrumentes. Seine Landsleute setzten ihn mit Romberg i Parallele, und gingen darin jedenfalls zu weit. Wie dem auch sei Thatsache ist, daß Powell's Name nicht über England hinaus bekann wurde, während Romberg sich durch seine Leistungen einen Weltru gründete.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Dublin nahm Powell seine ständigen Wohnsitz in Edinburg. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Seine veröffentlichten Kompositionen, unter denen sich ei „Grand Duo“ für Violine und Violoncell befindet, gehören zumeis dem Gebiete der Kammermusik an.

Die Neuzeit ist in Betreff des national-englischen Violoncellspiels nicht ergiebiger gewesen, als die Vergangenheit. Lediglich kommen für die erstere nur drei Namen in Betracht, nämlich Howell, Whitehouse und Cult.

Edward Howell, geb. am 5. Februar 1846 zu London, ist ein Zögling der dortigen „Royal Academy“ und speziell Schüler Piatti's. Er gehört als erster Cellist dem Orchester der italienischen Oper, und seit 1872 auch demjenigen des „Covent-Garden-Theatre“ an. Außerdem ist er „Musician in ordinary to the Queen“, Mitglied der „Royal Academy of Music“ und der „Philharm. Society“. Als Lehrer wirkt er an dem „Royal College of Music“ und an der „Guildhall School“. Meist ist er auch bei den großen Musikfesten in London und in den englischen Provinzialstädten mitwirkend thätig.

William Edward Whitehouse, geb. am 20. Mai 1859 in London, erhielt mit elf Jahren von einem Musiker Namens Adolph Griesbach Unterricht auf der Violine, und vertauschte dies Instrument 1873 mit dem Violoncell, auf welchem Walter Pettit, erster Violoncellist der königl. „Private Band“, sein Lehrer war. 1878 in die „Royal Academy of Music“ aufgenommen, studirte er unter Piatti's und Pezze's Leitung. Während seines Besuches der vorgenannten Anstalt wurde er wiederholt durch Verleihung von Preismedaillen ausgezeichnet. 1882 erfolgte seine Ernennung zum stellvertretenden und 1883 zum ordentlichen Lehrer des Cellospiels an der „Royal Academy of Music“. Seit 1884 gehört er als Mitglied

der „Royal Society of Musicians“ an. Außer seinen amtlichen Obliegenheiten ist Whitehouse an dem seit Jahren in London bestehenden trefflichen Ludwig'schen Streichquartett betheiligt.

Charles Euld, geb. zu Romford in der Grafschaft Essex, kam als kleines Kind nach London, wo er seitdem immer gelebt hat. Bis zu seinem 16. Jahre trieb er Flötenspiel und Gesang. Das genannte Blasinstrument befriedigte ihn aber nicht, und so ging er zum Violoncell über. Den ersten Unterricht auf demselben ertheilte ihm ein Mitglied des Orchesters der Londoner italienischen Oper. Einige Jahre später wurde der belgische Cellist Paque sein Lehrer. Euld ist „Musician in ordinary to Her Majesty“, und wirkt außerdem als erster Cellist bei der italienischen Oper, sowie bei verschiedenen Konzertunternehmungen mit.

Die skandinavischen Länder haben bis jetzt nur eine sehr bescheidene Zahl von nennenswerthen Violoncellisten geliefert, und diese gehören ausschließlich der Neuzeit an. Freilich darf man dabei nicht übersehen, daß die ernstliche Pflege der Instrumentalmusik im hohen Norden weit später aufgenommen wurde, als in Italien, Deutschland und Frankreich. Dänemark ging seinen Nachbarländern Schweden und Norwegen darin mit gutem Beispiel voran. Es brachte schon vor Mitte des vorigen Jahrhunderts einige beachtenswerthe Violinspieler hervor, die der königl. Kapelle zu Kopenhagen angehörten. Auch an tüchtigen Cellisten wird in derselben gleichzeitig kein Mangel geherrscht haben. Doch drangen ihre Namen nicht in die weitere Öffentlichkeit. Erst mit

Christian Kellerman war dies der Fall. Er stammt aus dem jütländischen Orte Randers her, und wurde am 27. Januar 1815 geboren. Sein Vater wünschte, daß er sich dem Handelsstande widmen sollte, doch kam es nicht dazu. Der junge Kellermann hatte künstlerische Neigungen, und um diese zu befriedigen, zog er in seinem 15. Jahre nach Wien zu Merk, dessen Schüler er von 1830—35 war. Nach beendigtem Studium ließ er sich beifällig in Wien hören, und besuchte darauf mit gutem Erfolg die größeren Städte

Österreichs und Ungarns. Im Jahre 1837 konzertirte er in Petersburg. Weitere Kunstreisen vermehrten seinen Ruf, und nach seiner Heimkehr wurde er als erster Violoncellist in die königl. dänische Kapelle berufen. Während des Jahres 1861 unternahm er abermals eine Kunstreise, die ihn nach Oberitalien und Deutschland führte. In letzterem Lande hielt er sich auch 1864 auf. In Mainz hatte er jedoch das Mißgeschick, von einem Schlaganfall getroffen zu werden. Zwar konnte er in gelähmtem Zustande noch nach Kopenhagen zurückkehren, doch starb er dort zwei Jahre darauf, und zwar am 3. Dezember 1866. Kellermann hat einiges für sein Instrument komponirt, doch ist nichts von Bedeutung darunter. Sein Amtsnachfolger war F. Rauch, dessen Zögling Rüdinger zur Zeit die Stellung des ersten Violoncellisten in der Kopenhagener Kapelle inne hat.

Fritz Albert Christian Rüdinger wurde 1838 zu Kopenhagen geboren. Nachdem er bei Rauch einen vorbereitenden Kursus durchgemacht hatte, erhielt er 1864 in der königl. Kapelle Anstellung, ging aber zwei Jahre später nach Dresden zu Fr. Grützmacher, dessen Schüler er für einige Zeit wurde. Heimgekehrt, versah er wieder seine Stellung als Kammermusiker, von der er 1874 zum ersten Cellisten aufrückte. Zugleich übernahm er das Lehramt am Kopenhagener Konservatorium. Auch ist er mitwirkend an den regelmäßigen Konzerten und Kammermusik-Soiréen seiner Vaterstadt betheiligt.

Nächst Rüdinger ist als Skandinavier noch Siegfried Nebelong zu erwähnen. Derselbe kam als fünfjähriger Knabe nach Kopenhagen und erhielt später seine Ausbildung als Cellist durch Friedrich Grützmacher in Dresden.

VIII. Die slavischen Länder und Ungarn.

Nach Rußland wurde das Violoncell, wie schon S. 75 d. Bl. angedeutet worden, durch die Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp gebracht. Joh. Adam Hiller's „Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend", vom 21. Mai 1770 enthalten darüber Folgendes:

„Als der Herzog Carl Ulrich aus Hollstein-Gottorp (Peters d.
)r. nachmaliger Schwiegersohn) in den bedrängten Umständen seines
undes die Zuflucht an den Russisch-kaiserl. Hof Anno 1720 ge-
ommen hatte, brachte er seine kleine Kammer-Kapelle mit sich dahin.
ie bestand etwan aus einem Dutzend deutscher wohlgeübter Musiker,
runter die vornehmsten, zween Brüder Hübner, der eine den Kapell-
ad der andere den Concertmeister vorstellte. Diese bisher in Ruß-
nd unerhörte Musik bestund in Sonaten, Soli, Trii und Concerten
on Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz, Fuchs und andern da-
als berühmten Deutschen sowohl, als von Corelli, Tartini, Por-
ora, und andern italienischen Componisten: die Instrumente aber
einem Clavecin, etlichen Violinen, nebst einer Viol d'Amour,
ner Alt-Viola, einem Violoncell oder Bassette, einem Contra-Baß
der großen Baßgeige, ein paar Hautbois, ein paar Quer-Flöten,
n paar Waldhörner, ein paar Trompeten und Paucken. Peter d.
)r. wohnte diesem herzogl. Kammer-Concert nicht nur selbst öfters
ey, sondern ließ es fast alle Woche einmahl auch an seinem Hofe
pielen. Daselbst fand es um so mehr allgemeinen Beyfall, je neuer
nd angenehmer es den vornehmen Russen, im Vergleich aller ihrer
isherigen Musik, vorkommen mußte ..... Von dieser Zeit an
urden diesen deutschen Musikern bereits viele Russen, zur Er-
rnung der Musik auf verschiedenen Instrumenten, in die Lehre ge-
eben. Der nachmalige Kaiser Peter II. behielt sie auch nicht nur
ey, sondern nahm selbst Lection auf dem Violoncell von dem ge-
hickten Meister dieses Instrumentes Riedel[1]), einem Schlesier, der
gleich ein geschickter Fechtmeister war, und den jungen Kaiser auch
dieser ritterlichen Kunst unterrichtete."

Unter der Regierung der Kaiserin Anna wurde die am russischen
ofe einmal eingeführte „Kammer-Musik" beibehalten, und in Er-
angelung einheimischer Künstler durch Herbeiziehung fremdländischer
räfte verstärkt. Dazu bot König August II. von Polen die Hand,
dem er „von seinem Überfluß einige italienische Virtuosen" abtrat.
nter diesen befand sich der Violoncellist Gasparo. Weiterhin zog

1) S. dens. S. 75 d. Bl.

man den Cellisten Giuseppe dall' Oglio aus Padua an den russischen Hof. An die Stelle dieses Mannes, welcher 1763 nach 29jähriger Dienstzeit seinen Abschied nahm, um in die Heimath zurückzukehren, trat der Italiener Cicio Polliari. Zu demselben Zeitpunkt konnte der erste russische Violoncellist, Namens Chorschevsky, in die kaiserl. Kapelle eingereiht werden. Vor der Hand aber blieb Rußland in Betreff des Violoncells, wie überhaupt hinsichtlich der Orchesterinstrumente zumeist auf die Unterstützung des Auslandes angewiesen. Doch wurde das Cello seit Mitte des vorigen Jahrhunderts von einigen russischen Liebhabern mit Erfolg kultivirt. Die Namen derselben sind: Fürst Trubetzkoi, Baron Stroganow, und in neuerer Zeit Graf Matthieu Wielhorski. Letzterer, ein Schüler Bernhard Romberg's, zeichnete sich ganz besonders durch seine Leistungen aus. Auch einer seiner Neffen, Graf Joseph Wielhorski, welcher mit seinem talentvollen Bruder Michael, einem Schüler Kiesewetter's und Romberg's, in Moskau lebte, spielte ungewöhnlich gut Violoncell und daneben Klavier. Robert Schumann, der 1844 mit beiden Grafen bei seinem Aufenthalt in der Kremlstadt verkehrte, äußert sich in einem Briefe an Fr. Wieck namentlich über Michael W. enthusiastisch[1], indem er von ihm sagt, er sei der genialste Dilettant, der ihm je vorgekommen. Michael Wielhorski wurde 1787 in Wolhynien geboren, und starb 1856. Die Familie Wielhorski war übrigens von polnischer Abkunft, und nahm ihren Wohnsitz erst nach der dritten Theilung Polens in Rußland.

Gegenwärtig zeichnen sich unter den russischen Liebhabern, welche Violoncell spielen, der Fürst Tenischeff und der Senator Markewitsch aus. Auch der Großfürst Konstantin Nikolajewitsch, Schüler des bereits erwähnten J. Seifert, ist ein eifriger Violoncellspieler.

Der erste wahrhaft bedeutende Cellist, den Rußland sein eigen nennen kann, ist

---

1) S. Rob. Schumann's Biographie vom Verf. dieser Blätter (Aufl. III, S. 195), Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Karl Davidow. Derselbe zählt überhaupt zu den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instrumentes in der Gegenwart. Er wurde am 15. März 1838 in dem kurländischen Städtchen Goldingen geboren, verlebte dort aber nur die beiden ersten Lebensjahre, da seine Eltern 1840 nach Moskau zogen. Hier begann er seine Übungen bei H. Schmidt, welcher erster Cellist am Moskauer Theater war. Das weitere Studium leitete K. Schuberth in Petersburg. Seine theoretische Ausbildung empfing er durch Moritz Hauptmann in Leipzig, wo er Ende 1859 im Gewandhauskonzert auftrat. Dies Debüt fiel so glänzend aus, daß man ihm, als Friedr. Grützmacher 1860 von Leipzig nach Dresden berufen wurde, dessen Stelle offerirte, die er auch annahm. Doch versah er sie nicht lange, da er den Wunsch hegte, eine Kunstreise zu unternehmen. Diese führte ihn zunächst nach Holland. Dann durchzog er Rußland, worauf er nach Petersburg zurückkehrte. Nicht lange darauf wurde er zum kaiserl. Solocellisten, und um Weniges später (1862) zum Lehrer am kaiserl. Konservatorium ernannt. Nun bereiste er auch Deutschland, England und Belgien. 1874 trat er in den Konzerten des Pariser Konservatoriums auf. Zwei Jahre danach wurde er zum Leiter der kaiserl. russischen Musikgesellschaft in Petersburg, sowie zum Direktor des dortigen Konservatoriums ernannt. Die letztere Stellung gab er vor ein paar Jahren auf.

Davidow's Spiel zeichnet sich besonders durch vollkommene Sauberkeit, sowie durch gewandteste und leichteste Beherrschung der größten Schwierigkeiten aus. Seine Cellokompositionen bestehen aus mehreren Konzerten und einer Reihe angenehm wirkender Salonstücke.

Unter seinen Schülern sind Albrecht, Kousnetzoff, Gleen und Wergbilowitsch hervorzuheben. Letzterem wird schöner, breiter Ton nachgerühmt. Er vertritt das Violoncell in dem Auer'schen Streichquartett zu Petersburg, und ist als Solospieler geschätzt.

Zu den erwähnenswerthen Cellisten Petersburgs gehört auch Arved Poorten, geb. 1835 zu Riga. Er war in Dresden Kummer's Schüler, und besuchte darauf noch das Brüsseler Kon-

servatorium. Nachdem er sich auf Reisen in Rußland, Belgien und Holland hatte hören lassen, wurde er Mitglied der kaiserl. russischen Kapelle und Lehrer am Petersburger Konservatorium. Im Druck erschienen von ihm sechs „morceaux caracteristiques“ für sein Instrument.

An jüngeren russischen Cellospielern von Bedeutung sind zu erwähnen: Brandoukoff, Danieltschenko und Saradscheff. Dieselben haben ihre Ausbildung Wilhelm Fitzenhagen[1]) in Moskau zu verdanken.

Anatole Brandoukoff, geb. 1859 zu Moskau, war vom September 1870 bis zum Mai 1878 im kaiserl. Konservatorium seiner Vaterstadt Fitzenhagen's Schüler, und erhielt in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen beim Abgange von dem genannten Institut eine goldene Medaille nebst einem ehrenvollen Diplom. Seine erste Kunstreise galt der Schweiz. Dort konzertirte er namentlich in Bern und Genf mit Glück. Darauf ging der 1879 nach Paris, ließ sich auch dort und in anderen Städten Frankreichs hören, und trat dann in London auf. Überall fand er sehr beifällige Aufnahme. Mit außerordentlichem Erfolg konzertirte er auch während des Winters 1887—1888 in Moskau und Petersburg. Zu seinem ständigen Wohnort hat er Paris gewählt, wo er nicht nur als Solo-, sondern auch als Quartettspieler ungemein geschätzt wird. Von seinen Cellokompositionen sind bis jetzt ein Konzert, sowie mehrere kleine Stücke im Druck erschienen.

Peter Danieltschenko, geb. 1860 in Kiew, machte seine Studien unter Fitzenhagen im Moskauer Konservatorium von 1873 bis 1880. Er wurde aus demselben mit der kleinen goldenen Medaille sowie einem anerkennenden Diplom entlassen, und erhielt außerdem noch einen besonderen Kompositionspreis. Ein Jahr lang war er dann Lehrer des Cellospiels und der Theorie an der kaiserl. Musikschule zu Charkow. Während desselben konzertirte er beifällig im südlichen Rußland. Glänzenden Erfolg hatte er 1881 bei der großen Ausstellung in Moskau. Er trat nun in die dortige

1) S. dens. S. 147 d. Bl.

iiserliche Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht an m Musikinstitut der Philharmonischen Gesellschaft. In dieser Potion blieb er bis zum Jahre 1887. Seitdem bereiste er die Schweiz, rankreich und Südrußland.

Iwan Saradscheff, geb. 1863 zu Tiflis in Kaukasien, erelt seine Ausbildung als Cellist durch Fitzenhagen auf dem kaiserl. onservatorium in Moskau während der Jahre 1879—1886. Durch 'erleihung der großen silbernen Medaille nebst Diplom ausgezeichet, übernahm er nach seinem Abgange vom Konservatorium die Leing der kaiserl. Musikschule zu Tambow, vertauschte aber schon 887 diese Stellung mit dem ihm offerirten Lehramt an der kaiserl. Iusikschule seiner Heimathstadt.

Unter den slavischen Völkern nehmen die Böhmen eine hervoragende Stellung ein, weil sie sich von jeher vor ihren Stammesjenossen in musikalischer Beziehung auszeichneten. Die böhmischen Bioloncellisten deutschen Ursprunges haben bereits im fünften Abchnitt d. Bl. Berücksichtigung gefunden. Hier folgen nun noch dieenigen slavischer Abkunft.

Der älteste namhafte Cellist Böhmens, von dem wir Kunde jaben, ist

Ignaz Mara, geb. gegen 1721 in Deutschbrod. Er soll mit chöner Tongebung ein ausdrucksvolles Spiel verbunden haben. 1742 ging er nach Berlin, verheirathete sich dort, und wurde, wahrcheinlich auf Empfehlung seines Landsmannes, des Konzertmeisters Franz Benda, in die königl. Kapelle eingereiht, der er mehr als drei Dezennien angehörte. Mara starb um 1783 in Berlin. Von seinen Zellokompositionen, bestehend in Konzerten, verschiedenen Solostücken ind Duetten, ist nichts gedruckt.

Bekannter wurde in weiteren Kreisen sein Sohn, mit Vornamen Johann Baptist. Die Veranlassung dazu gab aber nicht allein die künstlerische Begabung desselben, sondern auch das zerfahrene, wüste Leben, dem er vom reiferen Mannesalter an infolge der Trunksucht verfiel. Mit ungewöhnlichen musikalischen Anlagen

ausgestattet, entwickelte er sich unter Leitung seines Vaters in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem so trefflichen Cellisten, daß der Prinz Heinrich von Preußen ihn zu seinem Kammermusiker ernannte. Da er mimisches Talent besaß, so hatte er bei den theatralischen Vorstellungen, welche in dem vom Prinzen bewohnten Rheinsberger Schloß stattfanden, mitunter auch auf der Bühne mitzuwirken.

Mara wurde am 20. Juli 1744 geboren. Im Jahre 1773 verheirathete er sich mit der gefeierten Sängerin Elisabeth Schmeling, welche damals der Berliner Oper angehörte. Die bedeutende Gage seiner Frau benutzte er, um seinen Leidenschaften zu fröhnen, was zu mancherlei Fatalitäten und auch zum ehelichen Unfrieden führte. Überdies machte er Schulden. Bald kam es mit ihm so weit, daß seine Gläubiger vom königl. Kammergericht gegen ihn aufgerufen wurden. Da er sich ohnehin die Ungnade des Königs zugezogen hatte, so beschloß er im Einverständnis mit seiner Frau, heimlich bei Nacht und Nebel davon zu gehen. Der Fluchtversuch des Ehepaares wurde aber verhindert, und Mara zu Festungsarrest verurtheilt. Nachdem er infolge der Bitten seiner Frau wieder in Freiheit gesetzt worden, gelang es ihm 1780 doch, sich mit ihr noch aus dem Staube zu machen. Beide nahmen ihren Weg über Wien und Paris nach London. Dort langten sie 1784 an. Während der Jahre 1788 bis 1789 bereisten sie Italien, kehrten 1790 nach London zurück, gingen von hier nach Venedig und lebten dann von 1792 ab wieder in London, wo sich Frau Mara, des haltlosen Lebenswandels ihres Mannes müde, von demselben 1799 für immer trennte. Nun kehrte Mara nach Berlin zurück, gerieth aber, da er sich an Unthätigkeit gewöhnt und seine Kunst vernachlässigt hatte, in bedrängte Verhältnisse, ließ sich jedoch dort noch in einem Konzert hören, und besuchte hierauf Sondershausen. Hier hörte ihn Gerber, der Verfasser des bekannten Tonkünstlerlexikons, welcher über ihn berichtet, er habe sein Adagio noch immer so brav vorgetragen, daß sich gewiß kein Orchester seines Spieles hätte schämen dürfen. „Und wenn ihm ja, so fährt Gerber fort, ein oder der andere Ton mißlang, so war dies nicht die Schuld seiner Hand, sondern des schlechten und unreinen Bezuges auf seinem Instrument. Mehr noch wären vielleicht seine vorgetragenen

Stücke zu tadeln gewesen, welche durchaus im Geschmacke um 40 Jahre zurück zu seyn schienen. Übrigens betrug er sich während seines Hierseyns durchaus als ein solider, kenntnißreicher und vollkommen gebildeter Mann, und ließ auch nicht das kleinste Merkzeichen von jenem Hange zur Unmäßigkeit (im Trinken) an sich bemerken. Aber in dürftigen Umständen war er. Und so wäre denn freilich seine edelmüthige Gattin für das von ihm erlittene Ungemach schrecklich gerochen. Dessen ungeachtet soll er noch von ihr von Zeit zu Zeit mit ansehnlichen Geldsummen unterstützt werden."

Mara's Ende war traurig. Er ging, wie Gerber weiter berichtet, nach Holland, wo „sein unseliger Hang zur Trunkenheit so überhand nahm, daß er, nachdem er alles Ehrgefühl schien verloren zu haben, Tag und Nacht in Matrosen-Herbergen und elenden Bierhäusern zum Tanze aufspielte, bis ihn endlich der Tod, im Sommer 1808, zu Schiedam bey Rotterdam, von diesem elenden Leben befreite." Die Violoncellkompositionen Mara's, welche in zwei Konzerten, zwölf Solos mit Baßbegleitung, einem Duett mit Violine, und einer Sonate mit Baß bestehen, blieben unveröffentlicht.

Um etwa zwanzig Jahre älter als Joh. Baptist Mara, war der Böhme Joseph Zyka[1]). Er empfing seine Bildung als Violoncellist in Prag, und gehörte von 1743 bis 1764 der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden an. Dann folgte er mit seinem Sohn Friedrich, welcher gleichfalls ein guter Cellist war, der Berufung als Kammermusiker nach Berlin, wo er nach Fétis 1791, nach Fürstenau aber erst zu Beginn unseres Jahrhunderts starb. Angeblich hinterließ er im Manuskript mehrere Cellokonzerte.

Als ein ausgezeichneter Violoncellist wird Johann Hettisch (Hetes) bezeichnet. Geboren 1748 in dem böhmischen Orte Liblin, genoß er seine Erziehung in dem Piaristenkollegium zu Schlan, und ging darauf nach Prag, um sich künstlerisch auszubilden. Dort

---

1) Fétis sagt, Zyka sei gegen 1730 geboren. Doch fällt seine Geburt ebenfalls früher, da er nach Fürstenau's zuverlässiger Angabe (Geschichte der Musik und des Theaters am kurfürstlich sächsischen Hofe) breits 1743 in der Dresdener Kapelle angestellt wurde, wogegen Fétis ihn irrthümlich erst 1756 Mitglied der genannten Kapelle werden läßt.

befand er sich noch im Jahre 1772. Weiterhin, und zwar um 1788, war er, wie Gerber berichtet, zu Lemberg in einem kaiserl. Civilamte bedienstet, so daß es scheint, als habe er in der Blüthe seiner Jahre die berufsmäßige Ausübung der Kunst aufgegeben. Sein Spiel soll sich besonders durch schönen Ton ausgezeichnet haben. Nach Fétis hinterließ er mehrere Konzerte und Cello-Soli im Manuskript.

Der katholische Geistliche Franz Mensi, geb. am 27. März 1753 zu Bistra, wo sein Vater beim Grafen Hohenems Hofmeister war, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik, und wurde, als seine Eltern nach Prag zogen, Joseph Reicha's[1] Schüler im Violoncellspiel, während Cajetan Vogel ihn in der Theorie unterrichtete. Mensi spielte auch Violine. Auf beiden Instrumenten galt er als ein geschickter Mann, und nicht minder in der Komposition. Ein Theil seiner Werke, welche in Kirchenmusiken, Symphonien und Quartetten bestehen, werden angeblich im Kloster zu Strahow aufbewahrt. Im Jahre 1808 lebte und wirkte Mensi noch als Pfarrer zu Pher. Er bildete auch Schüler. Unter diesen werden Joh. Brodeczky, Wenzel Czižek und ein Graf Spork genannt.

Als einer der bedeutendsten böhmischen Cellisten dürfte J. Stiastny (Stiasny) zu bezeichnen sein. Er wurde 1774 in Böhmen (nach Fétis zu Prag) geboren. Über seinen Bildungsgang, sowie über sein Leben sind nur spärliche Nachrichten vorhanden. Um 1800 war er angeblich im Prager Orchester. Auf dem Titel seines op. 3, bestehend in einem Divertimento für Violoncell, bezeichnet er sich als Violoncellist des Großherzogs von Frankfurt. Da die ehemalige kurze Existenz des Großherzogthums Frankfurt, dessen Regent der Fürst Primas von Dalberg war, in die Jahre 1810—14 fällt, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Stiastny sich während derselben in Frankfurt aufhielt. Später, gegen 1820, führte er den Titel als „Musikdirektor von Nürnberg“, und in dem soeben genannten Jahre lebte er in Mannheim. Von hier scheint er sich nach Großbritannien begeben zu haben, denn mehrere seiner späteren Werke, wie z. B. die „Trois Duos concertans“ (op. 8) und di

1) S. dens. S. 91 d. Bl.

ix pieces faciles" (op. 9) sind Engländern zugeeignet. Unter
sen Kompositionen zeichnet sich das dem englischen Violoncellisten
b. Lindley gewidmete Konzertino op. 7 vortheilhaft vor den gleich-
igen Erzeugnissen der anderen damaligen Cellokomponisten aus.
ch auch die übrigen Cellosätze J. Stiastny's, welche in Variatio-
n (op. 10), Rondo und Variationen (op. 12), zwei Sonaten mit
ß (op. 2), zwölf leichten Stücken für zwei Cellos (op. 4), sechs
gleichen (op. 5), drei konzertirenden Duos (op. 6) und sechs Solos
t Baß (op. 11) bestehen, sind so beschaffen, daß man sie zu den
seren Produkten der älteren Cello-Literatur rechnen darf, wie sie
n auch für jene Zeit ganz neue Effekte enthalten.

Unter Stiastny's Schülern zeichnete sich Joseph Valentin
ont durch seine Leistungen als Quartett- und Orchesterspieler
s. Am 15. April 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen ge-
ren, empfing er Stiastny's Lehre in Prag, wo er die Schule be-
chte. Im Jahre 1804 wurde er in das Opernorchester des Wiener
irthnerthor-Theaters eingereiht, aus welchem er 1828 zum Burg-
ater-Orchester hinübertrat. Am 14. Dezember 1833 starb er.
ein Sohn, mit Vornamen Jacob, ist der am 18. November 1888
hingeschiedene Wiener Geiger, welcher sich durch die Herausgabe
rzüglicher Übungswerke für die Violine bekannt gemacht hat.

Der ältere Bruder Stiastny's, mit Vornamen Bernhard
enzeslaus, geb. 1770 zu Prag, war gleichfalls Violoncellist,
d als erster Vertreter seines Instrumentes im Prager Theater-
hester thätig. Von ihm wurden sechs Sonaten für zwei Violon-
le, und zwei Lehrwerke veröffentlicht. Das eine derselben führt
Titel: „Il maestro e lo scolare, 8 imitazioni e 6 pezzi con
ghe per due violoncelli"; das andere ist eine Celloschule, betitelt:
léthode de Violoncelle" in zwei Abtheilungen. Diese Schule
sorgfältig gearbeitet, doch etwas zu weitschweifig, und trotzdem
ht erschöpfend, da die komplizirtere Technik des Cellospiels,
mentlich in Betreff des Daumenaufsatzes, nicht entsprechende Be-
ksichtigung gefunden hat.

Unter den jüngeren böhmischen Cellisten zeichnete sich Wladis-
w Alois aus, welcher am 15. Juni 1860 zu Prag geboren

wurde, und auf dem dortigen Konservatorium seine künstlerische Bil gung erhielt. Ende 1878 ging er nach Kiew, wo er in dem Musik institut der kaiserl. Musikgesellschaft den Violoncell- und Klavier unterricht ertheilte. In dieser Stellung verblieb er über sieben Jahre. Seit dem September 1887 ist er als Solocellist an dem kaiserl. Theater sowie an dem Konservatorium in Warschau thätig.

Eine längere Reihe von Violoncellisten haben die Polen aufzuweisen. Sie beginnt mit Franz Xaver Woczitka, einem ausgezeichneten Künstler seines Faches, welcher gegen 1730 zu Wien geboren wurde. 1756 trat er in die Dienste des Mecklenburg-Schweriner Hofes. In der Folge wurde er Mitglied der kurfürstl. Kapelle zu München, wo er 1797 starb. Im Manuskript hinterließ er Konzerte und Sonaten fürs Violoncell, welche zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren.

Nicol Zygmantowski, geb. um 1770 in Polen, zog, wie Gerber berichtet, „schon als Kind von 6¾ Jahren die Bewunderung aller derjenigen auf sich, welche Zeugen seiner Kunstfertigkeit waren; starb aber sehr jung.“ Der polnische Graf Oginski [1]), welcher ehedem als Polonaisenkomponist viel genannt wurde, sagt in seinen „Lettres sur la musique“, er habe Zygmantowski gehört, als derselbe zwölf Jahre alt gewesen sei, und fügt hinzu, daß derselbe ein erstaunliches Talent besessen habe.

Anton Heinrich Radziwill, Fürst zu Otyka und Nieswicz, geb. am 13. Juni 1775 im Großherzogthum Posen, war sehr musikbegabt, und nicht allein ein angenehmer Violoncellist, sondern auch Komponist. In letzterer Eigenschaft wurde er namentlich durch seine Musik zu Göthe's „Faust“ in weiteren Kreisen bekannt. Für das Violoncell hat er nur ein Werk, „Complainte de Mari

---

1) Michael Kleophas, Graf Oginski, wurde am 25. September 1765 i Gurow bei Warschau geboren, und starb am 31. Oktober 1833 in Florenz. E war Großschatzmeister von Lithauen.

tuart“ mit Klavierbegleitung, veröffentlicht. Seine übrigen ge- uckten Kompositionen bestehen in Vokalsätzen, von denen einige mit uitarre- und Cellobegleitung gesetzt sind. Er wurde vom König n Preußen 1815 zum Statthalter des Großherzogthums Posen nannt und starb in dieser hervorragenden Stellung am 7. April 333. Einen Theil des Jahres brachte er gewöhnlich in Berlin zu. ort war sein Haus der Sammelplatz künstlerischer Größen.

Korczmiet, eigentlich Kaltschmidt, von deutscher Ab- nft, ein virtuosisch gebildeter Spieler, lebte und wirkte von 1811 s 1817 in Wilna. Er besaß ein prachtvolles Stradivari-Cello, elches vorher dem Grafen Michael Wielhorsky gehört hatte. Dieses nstrument ist gegenwärtig im Besitze Davidow's. Über Korczmiet hlen nähere Nachrichten.

Adam Hermann, geb. 1800 in Warschau, gleichfalls von utscher Abkunft, war Mitglied des kaiserlichen Opernorchesters nd Lehrer am Konservatorium zu Warschau, wo er gegen 1875 arb. Während der Jahre 1830—1870 hat er zahlreiche Schüler bildet, von denen hier außer seinem Sohn Adam nur Komo- owski, Thalgrün, Moniuszko und Kontski genannt ien.

Adam Hermann, der Sohn, welcher seinen Namen poloni- rte und denselben in Hermanowski umwandelte, wurde 1836 ı Warschau geboren, empfing den ersten Cellounterricht von seinem ater, und besuchte von 1852 ab zur weiteren Ausbildung als chüler Servais' das Brüsseler Konservatorium. Nach zwei Jahren on demselben mit dem ersten Preise entlassen, kehrte er in seine eimath zurück und unternahm erfolgreiche Kunstreisen in Polen nd Rußland. Gegenwärtig lebt er in tiefster Zurückgezogenheit in arschau.

Ignaz Komorowski, geb. am 24. Februar 1824 in War- hau, gehörte lange Jahre dem dortigen Theaterorchester an, nach- em er den Unterricht Adam Hermann's, des Vaters, genossen hatte. ls Komponist gelangte er durch seine reizenden, poetisch empfun- enen Lieder in seinem Vaterlande zu großer Popularität. Er starb m 14. Oktober 1857.

Stanislaus Thalgrün, von deutscher Abkunft, wurde am 16. August 1843 zu Warschau geboren, und ist Mitglied des Theaterorchesters seiner Vaterstadt.

Boleslaw Moniuszko, geb. am 25. Oktober 1845, der Sohn des bekannten polnischen Tonsetzers Stanislaus Moniuszko, gehört zur Zeit dem Warschauer Theaterorchester an.

Sigismund Kontski endlich, machte sich nach seiner Ausbildung durch Hermann in Petersburg seßhaft.

Der chronologischen Ordnung nach folgt auf Hermann, den Vater, Samuel Kossowski, geb. 1805 in Galizien. Er bildete sich nahezu allein auf autodidaktischem Wege aus, und erreichte trotzdem einen hohen Grad von Virtuosität auf dem Violoncell. Während der Jahre 1842—1852 konzertirte er mit Beifall in Wien, Berlin, Warschau, Kiew u. s. w. 1851 starb er zu Kobryn im Gouvernement Grodno.

Joseph Szablinski, geb. am 8. Juni 1809 zu Warschau, war dort mehr als 40 Jahre als erster Cellist am kaiserl. Theater thätig. Er zeichnete sich durch schönen Ton und echt musikalische Vortragsweise aus. In besonderer Schätzung stand er als Quartettspieler.

Stanislaus Szczepanowski, geb. 1814 bei Krakau, hatte es im Violoncell- und Guitarrespiel so weit gebracht, daß er sich während des Jahres 1839 auf beiden Instrumenten als Konzertgeber in Frankreich und England mit ungewöhnlichem Erfolg produziren konnte. Auch in Berlin ließ er sich 1843 beifällig hören. Um 1875 starb er.

Moritz Karasowski, geb. am 22.[1]) September 1823 zu Warschau, war Schüler des dortigen ehemaligen Musikdirektors Valentin Kratzer im Violoncell- und Klavierspiel, und wurde 1852 Mitglied des Warschauer Theaterorchesters. In den Jahren 1858 und 1860 machte er Studienreisen, auf denen er Berlin, Wien, Dresden, München, Köln und Paris besuchte. Seit 1864 gehört er als königl. Kammermusikus der Dresdener Kapelle an.

1) Nicht am 2. September, wie hier und da angegeben ist.

Außer einigen Kompositionen für Gesang und Violoncell mit Klavierbegleitung, von denen „Rêverie du soir“, ein Notturno und eine Elegie namhaft zu machen sind, veröffentlichte er mehrere Schriften in polnischer Sprache, wie z. B. eine „Geschichte der polnischen Oper“ (1859), „Haydn's und Mozart's Leben“ (1860 und 1868), „Chopin's Jugendzeit“ (Theil I 1862, Theil II 1869), und biographische Skizzen Rob. Schumann's, Franz Liszt's und Edmund Kretschmer's. Seine bedeutendste musikliterarische Arbeit ist: „Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und seine Briefe.“ Dieselbe erschien 1877 in deutscher Übersetzung, welche noch zwei weitere umgearbeitete und vermehrte Auflagen erlebte.

Johann Karlowicz, geb. am 28. Mai 1836 in Lithauen, erhielt seine Ausbildung als Cellist durch Julius Lyko in Wilna, Göbella in Moskau, Sebastian Lee, und von 1859—60 schließlich noch durch Servais in Brüssel. Einige Jahre ertheilte er am Warschauer Konservatorium Unterricht. In seinem Vaterlande genießt Karlowicz den Ruf eines gelehrten Linguisten.

Joseph Adamowski, geb. 1862 in Warschau, absolvirte seine Studien, nachdem er die Musikschule seiner Vaterstadt einige Zeit besucht hatte, unter Fitzenhagen auf dem Moskauer Konservatorium in den Jahren 1877—1883. Beim Ausscheiden aus demselben wurde er durch Verleihung eines Diploms und der großen silbernen Medaille ausgezeichnet. Nachdem er Konzertreisen in Polen und Galizien gemacht hatte, wurde er zum Lehrer am Krakauer Konservatorium ernannt, welchem er bis 1887 angehörte. Seitdem ist er ohne Stellung und lediglich als Konzertspieler thätig. Adamowski wird als ein tüchtiger Violoncellist bezeichnet.

Von den ungarischen Violoncellisten haben sich nur Kletzer und Hegyesi in weiteren Kreisen bekannt gemacht.

Fery Kletzer, geb. um 1830 in Ungarn, reiste während der sechziger Jahre als Konzertgeber. Seine Leistungen zeugten von nicht gewöhnlicher Begabung, entbehrten aber der höheren künstlerischen Durchbildung. Dennoch gelangte er zu einem gewissen Ruf, da sein

Name damals viel in den Zeitungen erwähnt wurde. Seitdem ist er verschollen.

Einen ungleich höheren Standpunkt nimmt Louis Hegyesi, geb. am 3. November 1853 zu Árpás, ein. Mit acht Jahren kam er nach Wien, und empfing dort den ersten Unterricht von dem Violoncellisten Denis. Weiterhin ließ er sich ins Wiener Konservatorium aufnehmen, wodurch er Schlesinger's Schüler wurde. Um noch mehr für seine Ausbildung zu thun, ging er 1865 nach Paris zu Franchomme. Der Ausbruch des deutsch-französischen Krieges veranlaßte ihn, im Sommer 1870 nach Wien zurückzukehren, wo er Anstellung im Orchester der Hofoper fand. Fünf Jahre später trat er an Stelle Hilpert's ins Florentiner Quartett, dem er bis zu dessen Auflösung angehörte. Von da ab reiste Hegyesi als Solist. 1887 aber folgte er dem Ruf nach Köln als erster Cellist der Gürzenich-Konzerte, sowie als Lehrer an der „Rheinischen" Musikschule.

Schlußwort.

Ein Rückblick auf den Entwickelungsgang, welchen das Violoncellspiel seit Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts genommen hat, läßt erkennen, daß dieser Kunstzweig sich bis zu einer Stufe vervollkommnet hat, über die hinaus kaum noch eine wesentliche Steigerung möglich sein dürfte. Dieses Resultat ist nicht nur dem verdienstlichen Wirken der tonangebenden Violoncellisten zuzuschreiben — und hier muß nächst Romberg und Dotzauer vor Allem an Friedrich Kummer, Aug. Franchomme und François Servais erinnert werden — sondern auch jenen deutschen Tonmeistern, welche das Violoncell in den Bereich ihres Schaffens zogen.

Schon Haydn und Mozart stellten in ihren Streichquartetten diesem edeln Instrument mitunter Aufgaben, die zur Förderung der Technik und des Ausdrucksvermögens desselben mit beitrugen. Um Vieles weiter ging aber darin Beethoven. Nicht nur in seinen

Streich- und Klaviertrios, sowie in seinen Quartetten, sondern auch in seinen Sonaten op. 5 [1]), 69 und 102, und in dem sogenannten Tripelkonzert (op. 56), steigerte er die Anforderungen an das Violoncell dermaßen, daß damit in gewissen Beziehungen ein wesentlicher Fortschritt für die artistische Behandlung des Instrumentes gegeben war. Zugleich wirkte er durch seine soeben erwähnten Werke anregend auf die produktive Thätigkeit der Folgezeit im Gebiete der Cellokomposition ein. Besonders erhielt die letztere in Betreff der Sonate einen ansehnlichen Zuwachs. Es seien hier nur die Namen der bekanntesten Tonsetzer erwähnt, welche in der gedachten Richtung thätig waren. Sie folgen in alphabethischer Ordnung:

W. Sterndale Bennet, Joh. Brahms, Fr. Chopin, Fried. Gernsheim, Edv. Grieg, Ferd. Hiller, Friedrich Kiel, Franz Lachner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ignaz Moscheles, Georg Onslow, Joachim Raff, Karl Reinecke, Jos. Rheinberger, Ant. Rubinstein, Charles Saint-Saëns, Xaver Scharwenka, Bernhard Scholz und W. Taubert.

Konzerte für das Violoncell schrieben:

Albert Dietrich, C. Eckert, Bernh. Molique, Joach. Raff, Karl Reinecke, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Robert Schumann, W. Taubert und Rob. Volkmann. Auch des kürzlich erst erschienenen Konzertes von Joh. Brahms für Violine und Violoncell ist hier zu gedenken.

Außerdem existirt eine nicht geringe Zahl größerer und kleinerer Cellokompositionen, welche einer Hervorhebung werth sind, wie z. B. Max Bruch's „Kol Nidrei", op. 47; Chopin's Introduction und Polonaise brillant, op. 3, und Duo concertant über Themen aus Robert d. Teufel (die Cellopartie rührt von Franchomme her);

---

1) Aller Wahrscheinlichkeit nach waren Beethoven's, spätestens 1796 komponirte Cellosonaten op. 5 die ersten ihrer Gattung. Die von Bonifazio Asioli geschriebene Sonate für Klavier und Violoncell, welche Fr. Grützmacher in neuer Ausgabe herausgegeben hat, entstand, wie aus den von Fétis in seiner „Biographie universelle", Bd. I, S. 155 über den genannten Komponisten gegebenen Daten geschlossen werden darf, erst zu Anfang unseres Jahrhunderts.

Fr. Gernsheim's hebräischer Gesang „Elohenu"; Ferd. Hiller's Konzertstück, op. 104, Duo für Pianoforte und Violoncell, op. 22, und zwei Serenaden, op. 109; Fr. Lachner's Serenade für vier Violoncelle, op. 29, und Elegie für fünf Violoncelle, op. 160; Limmer's Trio für drei Violoncelle und Quartett für vier Violoncelle; M. Marx' drei Quartette für vier Violoncelle; Maurer's Nocturno für vier Violoncelle; Felix Mendelssohn's Variationen für Pianoforte und Violoncell, op. 17; Ign. Moscheles' Duo concertant, op. 34; L. Pape's sechs Serenaden für vier Violoncelle; K. Reinecke's „drei Stücke", op. 146; Ferd. Ries' „air russe varié" sowie Introduktion und Rondo „sur une danse russe"; Rob. Schumann's fünf Stücke im Volkston, op. 102, sowie L. Spohr's Potpourri für Violine und Violoncell über Themen aus Jessonda[1]).

Rechnet man die zahlreichen Kompositionen hinzu, welche die Violoncellisten von Fach in unserem Jahrhundert an Konzerten, Konzertstücken, Variationen, Fantasien, Duetten für ihr Instrument lieferten, so ergiebt sich, daß die Violoncell-Literatur im Laufe der Zeit zu einer großen Umfänglichkeit angewachsen ist.

Die Etüdenkomposition für das Violoncell ließ in den ersten Dezennien des gegenwärtigen Jahrhunderts noch viel zu wünschen übrig. Dadurch mag der seiner Zeit angesehene Theoretiker Siegfried Wilhelm Dehn[2]), welcher sich in jüngeren Jahren mit dem Cellospiel befaßt hatte, veranlaßt worden sein, einen Theil — in Summa 22 — der Kreutzer'schen Violinetüden für das Violoncell zu übertragen. Diese im Juni 1831 von ihm veröffentlichte Arbeit kann indessen als keine besonders glückliche Errungenschaft bezeichnet werden. Die Finger- und Bogentechnik des Violoncells beruht eben auf wesentlich anderen Voraussetzungen, wie diejenige der Violine. Und da jene Etüden aus der Natur des letzteren Instrumentes

1) Ich habe oben nur den bemerkenswerthesten Theil der neueren und neuesten Violoncellkompositionen verzeichnet. Im Übrigen verweise ich auf Philipp Roth's „Führer durch die Violoncell-Literatur". Breitkopf und Härtel in Leipzig. 1888.

2) Geb. 1799 zu Altona, gest. 1858 zu Berlin.

herausgeschrieben sind, so ist es evident, daß sie sich nur sehr bedingungsweise für das Violoncell verwerthen lassen. Wunder nehmen darf es daher nicht, daß die von Dehn in bester Absicht transskribirten Kreutzer'schen Übungen in Vergessenheit gerathen sind, seitdem die Violoncellisten mehr und mehr für eine sach- und fachgemäße Etüdenliteratur gesorgt haben, welche gegenwärtig auch zu einer reichlichen angewachsen ist.

Während der letzten Dezennien hat sich die solistische Behandlung des Violoncells in gewissen Beziehungen auf bemerkenswerthe Weise zu ihrem Vortheil geändert. Man bevorzugt nun nicht mehr die hohen und höchsten Tonlagen des Instrumentes, wie zu Romberg's Zeiten, sondern bewegt sich hauptsächlich in der, seinem Charakter angemesseneren Tenorlage, ohne doch dabei die Tiefe und Höhe zu vernachlässigen. Namentlich hat dadurch die Passagenbildung gewonnen. In Betreff derselben kann freilich das Violoncell mit der Violine hinsichtlich des Glanzes und der Behendigkeit nicht rivalisiren. Schon die bei weitem längeren und dickeren Saiten desselben, von denen die beiden unteren mit entsprechend starkem Draht besponnen sind, bilden ein natürliches Hemmnis für die rasche Ansprache der Töne in schnell bewegten Gängen und Figuren. Dazu kommt noch der, wenn auch kräftige und markige, so doch etwas gedeckte Klang auf den tieferen Saiten, wodurch eine brillante Wirkung erschwert ist. Dies macht sich namentlich in den Violoncellkonzerten mit voller Orchesterbegleitung fühlbar. Dafür hat das Violoncell jedoch den Vorzug, daß es weit weniger zu solchen virtuosischen Ausschreitungen und Verirrungen verleitet, wie die leichtbewegliche, mancherlei unwürdige Tändeleien begünstigende Violine. Schon der männliche, vorzugsweise zum Gravitätischen neigende Charakter des Violoncells bewahrt davor. Dann aber gebietet dies Tonwerkzeug auch nicht ganz über den Reichthum an Ausdrucksmitteln, welchen die Violine als Soloinstrument zu entfalten vermag. Zwar im Flageolet und Pizzicato ist es derselben mindestens ebenbürtig, aber in der Agilität und Geschmeidigkeit des Figurenwesens, sowie im doppelgriffigen Spiel sind ihm gewisse Grenzen angewiesen. Es hängt das einerseits mit der weitgriffigen

Mensur des Violoncells, und andererseits mit dem Umstand zusammen, daß doppelgriffige Kombinationen sich auf demselben weit weniger für die tieferen, als für die höheren Saiten und Tonlagen eignen, — ein Umstand, welcher bei der Geige gar nicht in Frage kommt.

Eine seiner stärksten Seiten besitzt das Violoncell als Soloinstrument im Kantilenenspiel. Hierin wird es von keinem anderen Instrument übertroffen. Wenn die Violine im schmelzenden sopran- und altartigen Gesang bald jungfräulich zart und bald hell aufjubelnd zu uns spricht, so bewegt das, vorzugsweise in der Tenor- und Baßlage schön wirkende Violoncell unser Gemüth durch die bestrickende Sonorität und imponirende Mächtigkeit seiner Tongebung, sowie durch den elegischen Ausdruck, welcher ihm vermöge seiner eigenthümlichen Klangfarbe mehr eigen ist, als der Violine. Beide Instrumente machen sich mithin keine Konkurrenz, sondern ergänzen vielmehr einander gegenseitig. Ebenso verhält es sich mit den Aufgaben, welche ihnen im Bereich der Kammer- und Orchestermusik zufallen.

Zu wünschen bleibt, daß die kommenden Generationen alles Dasjenige, was bis dahin für die Kunst des Violoncellspiels in unermüdlich hingebender Arbeit auf verdienstliche Weise geleistet worden ist, weiter pflegen und erhalten, zugleich aber auch, daß die aufs Sorgfältigste und Feinste durchgebildete Technik des Instrumentes, welchem diese Blätter gewidmet sind, stets nur im Dienst der wahren, echten Kunst Verwendung finden möge.

Nachträgliches.

Auf S. 117 d. Bl. habe ich gesagt, daß über die in Deutschland während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinsichtlich des kleinen Fingers beim Daumenaufsatz befolgte Praxis nur Johann Baptist Baumgärtner's Seite 76 erwähntes Lehrwerk Aufschluß geben könnte. Erst nachdem dies gedruckt war, wurde mir der Titel einer zweiten deutschen Violoncellschule jener Zeit bekannt. Es ist dies Kauer's, des ehedem vielgenannten Wiener Operettenkomponisten, „Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen“, welche 1788 erschien. Möglicherweise ließe sich auch aus diesem Unterrichtswerk ersehen, wie es damals in Deutschland mit dem kleinen Finger in der erwähnten Beziehung gehalten wurde.

Violoncellschulen

von Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart[1]).

(Ohne Gewähr für Vollständigkeit.)

Alexander, Joseph, Anleitung zum Violoncellspiel. (1801.)

Aubert, Pierre François Olivier, Méthode pour le Violoncelle, op. 11.

Banger, G., Praktische Violoncellschule. 3 Hefte, op. 35. (1877.)

Baudiot, Charles Nicolas, Méthode complète de Violoncelle, op. 25. (1826?)

Baumgärtner, Joh. Baptist, Instruction de musique théorique et pratique à l'usage du violoncelle. (1774 oder 1777.)

Benito, Cosme de, Nouvelle Méthode élémentaire de Violoncelle.

Bideaux, Dominique, Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle. (1802.)

Bréval, Jean Baptiste, Méthode raisonnée de violoncelle. (1804.) (Diese Violoncellschule erschien 1810 zu London in englischer Übersetzung von J. Peile unter dem Titel: „New instruction for the violoncello, being a complete Key of the Knowledge of that Instrument.")

Chevillard, Pierre Alexandre François, Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressifes, études, airs variés et leçons pour chacune des positions.

Corrette, Michel, Méthode, théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Leçons, a I, et II Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens, des Lignes traversalles sur le manche du Violoncelle. Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veullant joüer du Violoncelle, composée par Michel Corrette. XXIVe Ouvrage. A Paris. MDCCXLI.

Crouch, F. W., Complete Treatise on the Violoncello.

---

1) Dieses Verzeichnis ist nicht chronologisch, sondern nach Maßgabe der Autornamen alphabethisch geordnet worden, weil nicht von allen Violoncellschulen die Zeit der Veröffentlichung zu bestimmen war.

Cupis, Jean Baptiste, Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, del a position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs, etc. Paris. (Vor 1800?)

Dancla, Arnaud, Méthode de violoncelle.

Deswert, Jules, The Violoncello.

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, Violoncellschule, op. 165. (1832.)

— Violoncellschule für den ersten Unterricht, op. 126. (1836.)

— Praktische Schule des Violoncellspiels. 4 Hefte, op. 155.

— Schule des Flageoletspiels, op. 147. (1837.)

Duport, Jean Louis, Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle. (Vor 1819.)

Forberg, Friedrich, Violoncellschule, op. 31. (1882.)

Froehlich, Joseph, Violoncellschule. (1810 oder 1811.)

Groß, Johann Benjamin, Elemente des Violoncellspiels, op. 36. (1840.)

Gunn, John, The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument. (1793).

Hardy, Violoncello preceptor, with Scales for fingering in the various Keys. (Gegen 1800.)

Heberlein, Hermann, Violoncellschule, neueste, praktische und leicht verständliche Methode für Schul- und Selbstunterricht. (1887.)

Henning, Karl, Kleine Violoncellschule, op. 37. (1864.)

Hus-Desforges, Pierre Louis, Méthode pour le violoncelle. (Vor 1838.)

Kastner, G., Elementarschule. (1846.)

Kauer, Ferdinand, Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen. (1788.)

Kummer, Friedrich August, Violoncellschule, op. 60. (1839.)

Lanzetti, Salvatore, Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons. (Vor 1770.)

Lebouc, Charles Joseph, Méthode de violoncelle.

Lee, Sebastian, Ecole du violoncelliste. (1845.)

— Méthode pratique pour le Violoncelle admise au nombre des ouvrages élémentaires servant à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique, op. 30.

Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement rédigée par Mrs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. (1804.)
(Supplement zu dieser Schule: Exercices pour le Violoncelle dans toutes les positions du pouce.)

Müntzberger, Joseph, Nouvelle Méthode pour le violoncelle. (Vor 1800?)

Rachelle, P., Breve Metodo, op. 14.
Raoul, Jean Marie, Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4. (Vor 1837.)
Reinagle, Joseph, Concise introduction to the art of playing the violoncello. (Vor 1836.)
Romberg, Bernhard, Violoncellschule. (Vor 1841.)
Roth, Philipp, Violoncellschule, op. 14. (1887.)
Schröder, Karl, Praktischer Lehrgang des Violoncellspiels. (1878.)
—— Schule der Tonleitern und Akkorde, op. 29. (1877.)
—— Violoncellschule, op. 34. (1876.)
—— Schule des Trillers und Staccatos. op. 39. (1878.)
Siebentopf, C., Violoncellschule, op. 16.
Stiastny (Stiasny), Bernhard W., Méthode de Violoncelle. (1832.)
Stransky, Joseph, Elementarschule des Violoncellspiels. (1882.)
Swert, Jules de, s. Deswert.
Tietz, Heinrich, Praktischer Lehrgang für den ersten Unterricht im Violoncellspiel.
Tillière, Joseph Bonaventure, Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument. (1764.)
Warot, Adolph, Méthode pour le Violoncelle.
Werner, Joseph, Violoncellschule, op. 12. (1882.)
Zimmer, Fr., Theoretisch-praktische Violoncellschule, op. 20. (1879.)

Namen- und Sachregister.

(Die in dem Einleitungsabschnitt d. Bl. erwähnten Gambenspieler sind im nachstehenden Register ausdrücklich als solche bezeichnet, um sie von den Violoncellisten zu unterscheiden.)







